Искусство
КИНО

4. 1961

Кадры из фильма «...Плюс электрификация...» (см. стр. 3)

С О Д Е Р Ж А Н И Е

На первой странице обложки — кадры из фильма «Чистое небо» (режиссер Г. Чухрай, «Мосфильм», 1961). Е. Урбанский в роли Алексея Астахова и Н. Дробышева в роли Саши Львовой.

«ПЫЛАЮЩИЙ ОСТРОВ»

Кадры из фильма, снятого советскими кинооператорами в содружестве с кинооператорами революционной Кубы.

Сценарий и текст Г. Боровика и Р. Кармена; режиссер Р. Кармен; оператор В. Киселев; звукооператор В. Котов; композитор В. Васильев. ЦСДФ, 1961

Фидель Кастро с группой своих воспитанников →





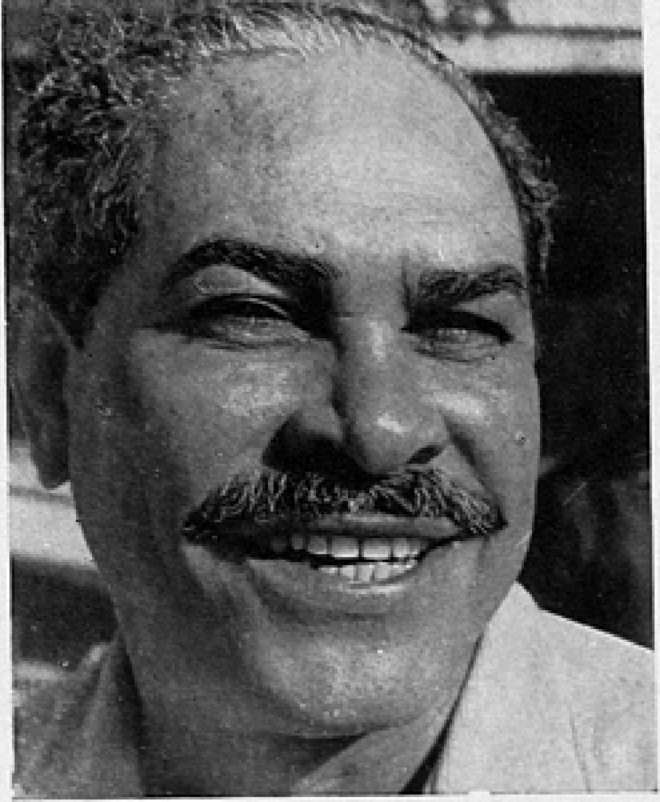
Крестьянский митинг в провинции Орьенте в связи с вручением правительственных грамот крестьянам на владение землей

Капитан Хулио Суарес руководит зоной ИНРА провинции Матансас. Снято на птицеферме ↓

Набережная Гаваны







Генеральный секретарь Народно-социалистической партии Кубы товарищ Блас Рока



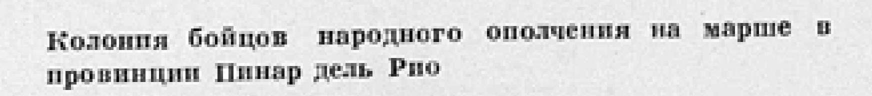
В штабе главного командования Повстанческой армии Кубы. В центре главнокомандующий Хуан Альмейда, один из ближайших боевых соратников Фиделя Кастро



Поэты Николас Гильен и Пабло Неруда с супругой (слева направо) в Гаване



Этот маленький оркестр в аэропорте Гаваны встречает кубинской песней каждый самолет, прилетающий из-за рубежа



Колонна бойцов народного ополчения на марше в провинции Пинар дель Рио

Кубинская деревня







ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ИДТИ ПО ГЛАВНОЙ МАГИСТРАЛИ

Событиями эпохи, острым чувством времени поверяют советские люди свою жизнь, собственные дела. Все ли ты сделал, чтобы быть вровень с теми, кто своим трудом, своим творчеством завоевывают Родине великие победы, не отстаешь ли, не плетешься ли в задних рядах вместо того, чтобы шагать в авангарде славного отряда строителей коммунизма? Сегодня, когда наш народ готовится отметить новыми достижениями XXII съезд партии, эта мера ответственного, взыскательного отношения к своей работе особенно высока.

Проявилась она и на творческой дискуссии «Фильмы московских киностудий в 1960 году», которая прошла в Союзе работников кинематографии СССР.

Успехи советского кино неоспоримы. Мы по праву гордимся такими фильмами, как «Баллада о солдате», «Судьба человека», что триумфально обошли экраны мира и привлекли на сторону советского народа симпатии миллионов людей земного шара. Мы с радостью отмечаем удачи нового, молодого поколения кинематографистов, которое принесло с собой свежее, острое восприятие жизни, правду чувств и мыслей юных современников. В 1960 году были созданы такие картины, как «Сережа», «Мичман Панин», «Простая история», вызвавшие живой отклик зрителей. Интересным событием в жизни кинематографа стала «Повесть пламенных лет» Довженко, осуществленная режиссером Юлией Солнцевой.

Но нас не может не тревожить тот факт, что жизнь, советская действительность на самом деле богаче и интереснее, чем в кинопроизведениях, что события времени опережают художников кино.

Под этим углом зрения и проходила дискуссия московских кинематографистов, которые, анализируя творческую продукцию столичных киностудий 1960 года, требовательно оценивали результаты работы и стремились определить главные задачи мастеров советского киноискусства, отвечающие требованиям жизни, современности.

Охарактеризовав в своем докладе картины, выпущенные «Мосфильмом», Л. Погожева подчеркнула, что студия все же уделяла недостаточное внимание современной теме. 12 современных картин из 25 — это не то соотношение, которое хотелось бы видеть. Но дело, конечно, не в арифметическом подсчете. Гораздо обиднее, что в прошлом году студия не создала картину, которая могла претендовать на обобщенный, глубоко значительный, радостный рассказ о наших днях.

Создать на экране яркий образ прекрасного, славного своими делами и подвигами советского человека, человека внутренне интересного, интеллектуально богатого — вот к чему призывали в своих выступлениях участники дискуссии — и С. Герасимов, и И. Вайсфельд, и В. Ежов, и Ю. Егоров, и И. Рачук, и А. Грошев.

Вот почему так решительно критиковал второй докладчик — Н. Кладо, обозревавший фильмы студии имени М. Горького,—такие картины, как «Бессонная ночь», «Конец старой Березовки». Упрощенное, примитивное представление о жизни сближает эти произведения. В фильме «Конец старой Березовки» (сценарий Г. Мдивани, постановка В. Эйсымонта) авторы пытаются выдать за передового человека современности героя, внутренний мир которого на редкость ограничен.

Нам нужно, необходимо рассказывать о простом советском человеке — подчеркивал Г. Чухрай. Но рассказывать талантливо, умно, содержательно. Этого ждут не только советские кинозрители: за рубежом с огромным интересом относятся к фильмам о наших современниках, обыкновенных советских людях.

На январском Пленуме ЦК КПСС, говорил А. Каплер, со всей остротой были подняты вопросы морали, нравственности, честности и принципиальности советского человека. Кинематографисты обязаны поставить эти проблемы в центр своего внимания, сделать их одним из главных предметов киноискусства.

Искусство является оружием партии в борьбе за нового человека — продолжил мысль Каплера Л. Кулиджанов. И нам нужно всегда помнить о высоких воспитательных задачах наших фильмов.

Все выступления на дискуссии были проникнуты горячим желанием активизировать творческую мысль, направить все усилия на то, чтобы полнее, ярче, глубже, всестороннее показать рождение нового в современной жизни. Выступающие призывали избавиться от схематичных, стандартных решений, отказаться от сюжетов, основанных на мелких недоразумениях и бытовых неурядицах. Больших картин, произведений, крупных по мысли и оригинальных по решениям, ждет народ от работников киноискусства. По-настоящему воспитывать можно только на высоких примерах, не пробираясь околицами жизни, а шагая по ее главной магистрали.

Серьезная озабоченность, сознание того, какой большой мерой надо поверять сегодня художественное творчество, взгляд в будущее — вот атмосфера, которая была характерна для интересной, плодотворной дискуссии.

Недаром И. Пырьев в заключение заметил, что состоявшийся обмен мнениями безусловно заставит о многом задуматься, сделать выводы, полезные для практики нашего кино.

На дискуссии, помимо основных докладов, были заслушаны сообщения В. Шалуновского («Фильмы о Великой Отечественной войне»), Л. Беловой о историко-революционных фильмах и экранизациях литературных произведений, К. Воинова — о работе актеров, А. Гастева—об изобразительном решении фильмов.

В прениях приняли участие К. Симонов, Г. Мдивани, Ю. Ханютин, Е. Востоков, В. Дегтярев, А. Смирнов.

С большой яркой речью выступила горячо встреченная собравшимися член Президиума ЦК КПСС, министр культуры СССР Е. А. Фурцева.

Лениниана в научном кино

Деятели научного кино средствами своего искусства стремятся помочь воссозданию образа великого вождя трудового человечества В. И. Ленина. В прошлом году наша студия при активной помощи научных работников Института марксизма-ленинизма выпустила фильм «Рукописи Ленина» (автор сценария Г. Фрадкин, режиссер Ф. Тяпкин, научные консультанты М. Стешова и М. Власова).

Желание создать научно-популярный фильм, который попытался бы средствами кино раскрыть лабораторию творческого мышления великого Ленина, возникло у наших кинематографистов давно. Однако реализовать эту задачу оказалось очень и очень трудно. Нельзя было ограничиться только текстологическими исследованиями рукописей — предстояло показать зрителю всю глубину и гениальность ленинской мысли в ее движении.

Автор сценария провел большую исследовательскую работу над рукописями Ленина, относящимися к событиям 1905 года в России, а режиссер Ф. Тяпкин талантливо воплотил в фильме авторский замысел*.

С помощью мультипликации, очень скупого и точного комментария экран воспроизводит процесс рождения ленинской статьи «Новые задачи и новые силы».

Интересно строится и другой фильм — «Лениниана скульптора Н. Андреева» (автор сценария В. Попов, режиссер Я. Миримов). Различные грани образа Ленина предстают перед зрителями через творческий поиск скульптора. Зарисовки, скульптурные эскизы показывают нам все новые и новые аспекты, характеризующие Ильича как мыслителя, трибуна, человека, вождя. С помощью мультипликации авторы фильма воссоздали процесс работы Андреева, присутствовавшего на выступлениях Ленина. Параллельно смонтированные кинодокументы воспроизводят облик живого вождя. А вот и готовые скульптурные портреты. Они передают напряжение ленинской мысли в часы работы над рукописью, творческое вдохновение, когда, по-видимому, близится решение трудной задачи, боевую настроенность и полемический задор, наконец удивительную простоту и обаяние Ленина в общении с людьми.

В декабре 1960 года студия выпустила фильм «...плюс электрификация...» (авторы сценария Г. Фрадкин и Н. Чупраков, режиссер Н. Чуриков), посвященный 40-летию ленинского плана ГОЭЛРО. Всем своим строем фильм показывает, как осуществляются гениальные идеи Ленина о сплошной электрификации страны — основе создания материально-технической базы коммунизма.

Сейчас студия работает над фильмом «Образ В. И. Ленина в изобразительном искусстве». Автор сценария С. Владимирский пытается проследить становление образа вождя в различных произведениях советского изобразительного искусства.

Сценарий решается несколько необычно. Три крупнейших художника страны рассказывают с экрана о своей работе над ленинской темой. Такой прием придает живость повествованию, преодолевает статичность изобразительного материала, знакомит с процессом создания живописных, графических, скульптурных произведений.

После короткого пролога-вступления, в котором от зарисовки с натуры — к обобщенному портрету, от портрета — к картинам в различных аспектах раскрывается тема «Ленин и народ», мы подходим к большому, всем известному полотну «В. И. Ленин провозглашает Советскую власть».

Около картины, в группе зрителей — ее автор В. Серов. То как воспоминания, то как раздумья звучит его рассказ о тревогах и радостях, пережитых в процессе создания картины, о творческих поисках художника. Перед нами проходят ленин-

* Подробно о работе над этим фильмом рассказывается в журнале «Искусство кино» (1960, № 4).

ские места, эскизы, наброски, воссоздающие трудный процесс рождения картины.

Кончается рассказ Серова. Мы подходим к работам графиков, знакомимся с задушевными, лирическими рисунками П. Васильева и Н. Жукова, взволнованно-эмоциональными листами Е. Кибрика.

И вот мы уже в мастерской Е. Кибрика, который заканчивает статью о своей работе над ленинской серией рисунков. Читаем абзац статьи, которая дальше переводится на язык кино. Зритель становится как бы соучастником творческого процесса — настолько ярок рассказ художника, сопровождаемый многочисленными эскизами и набросками.

Последним выступает в фильме скульптор М. Манизер. Он рассказывает своим молодым ученикам о поисках монументальности образа, о находках наших скульпторов в этой области и призывает молодежь продолжить дело художников трех поколений. «Лучшие произведения о Ленине те, которые еще будут созданы»,— говорит он.

Сюитой из молодежных работ о Ленине заканчивается фильм.

Работе выдающегося скульптора И. Шадра над образом В. И. Ленина посвящен фильм «Скульптор Иван Шадр» (автор сценария Н. Семенов, режиссер М. Каростин).

24 января 1924 года правительство поручило Шадру сделать посмертный портрет Владимира Ильича. Сорок шесть часов беспрерывно работал скульптор у гроба Ленина в Колонном зале Дома союзов. Режиссер фильма М. Каростин нашел ценные кадры кинохроники, снятые в эти дни в Колонном зале.

Фильм вводит нас в творческую лабораторию скульптора. В его мастерской как бы возникает киноэкран, и методом рирпроекции демонстрируются документальные кадры, которые показывают нам Владимира Ильича.

В кадре — живой Ильич, выступающий на Красной площади, и через медленное вытеснение кадров перед зрителем предстает во всем величии семиметровый монумент великого Ленина, энергичным жестом указывающего на гигантское сооружение ЗАГЭС у слияния рек Арагвы и Куры.

В планах нашей студии фильм о замечательном советском актере Б. Щукине, его работе над созданием образа Владимира Ильича в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

На очереди фильм «Как разгорелась ленинская «Искра», посвященный 60-летию выхода в свет первой общерусской марксистской газеты. Авторы хотят показать зрителям молодого Ленина, борющегося за организацию газеты, за марксистскую чистоту ее линии. Над этим фильмом работают известные уже по фильму «Рукописи Ленина» Г. Фрадкин и Ф. Тяпкин.

Создание образа Владимира Ильича Ленина в научно-популярном кино — поистине огромная задача, над решением которой еще предстоит много и много работать.

М. ТИХОНОВ,
директор студии «Моснаучфильм»



РУКУ, ТОВАРИЩ УЧИТЕЛЬ!

... Кино в школе займет такое же твердое место, как классная доска или книга.

А. В. Луначарский

Об эстетическом воспитании детей и юношества в наши дни много говорят, думают, спорят. Не удивительно, что этот вопрос вызывает живой интерес: ведь речь идет о мировоззрении и художественных взглядах людей, которым предстоит завершить великий творческий акт созидания коммунистического общества и жить в этом новом обществе. О душевном складе людей будущего.

Проблема эта сложна, и не стоит ее упрощать. Ее решение должно быть многопланным. Дело не только в устранении тех недостатков образования, которые порождают наивные споры между «физиками» и «лириками». Дело в такой системе воспитания, которая помогала бы гармоническому развитию человека, открывала перед ним широкие культурные горизонты, создавала то прочное единство подлинной идейности, высоких моральных принципов и любви к прекрасному, которое станет неотъемлемым качеством гражданина новой эпохи.

И, конечно, в этой системе воспитания рядом с наукой и литературой должны занять свое место все ценности искусства. Но при этом нельзя забывать, что различные виды искусств по-разному входят в жизнь человека.

Часто приходится слышать педагогические наставления, верность которых не вызывает сомнений: надо с самых юных лет прививать ребенку любовь к художественной литературе... К музыке... К живописи... Абсолютно правильно! Но слыхали ли вы когда-нибудь совет: «надо прививать детям любовь к кино»? Навряд ли. Такая постановка вопроса кажется даже несколько смешной. «Прививать»? Да ведь их, детей, силком не выведешь из зала кинотеатра, не оттащишь от телевизора. С дошкольных лет они рвутся к киноэкранам, и просмотр фильма становится для них праздником, источником первых сильных переживаний, знаний о жизни, эстетических впечатлений. Можно без всякого преувеличения сказать, что никакое другое искусство не оказывает такого мощного воздействия на формирование характера и художественных вкусов ребенка или юноши, как кино. Этому можно было бы только радоваться, если бы... Но прежде чем продолжить разговор на эту важную тему, мы позволим себе привести краткую репортерскую запись, сделанную во дворе одного из новых московских домов.

Вопросы нашего корреспондента заставили юных хоккеистов, гонявших по двору самодельную шайбу, прервать спортивный матч и, не скроем, повергли их в некоторое недоумение. Любят ли они ходить в кино? Само собой! Часто ли смотрят? Конечно, часто. Иногда два раза в сутки — днем в кино, а вечером по телевизору. Что понравилось больше всего из последних картин? Тут наступило небольшое замешательство. Несколько голосов, уверенных и звонких:

— «Операция «Кобра»!

Несколько других, не менее уверенных:

— «Тайна шифра»!

— «Кобра»!

— «Тайна»!

Творческая дискуссия между почитателями таджикского и румынского детективов (средний за возраст участников спора — 10 лет) приобрела столь пылкую форму, что мы сочли благо ее прервать и перейти на метод интервью.

Вот одна из бесед. На наши вопросы отвечает ученик 3-го класса Юрий С. Сколько видел картин? Разве сосчитаешь! Два раза в неделю уж смотрит обязательно. Когда мама дает деньги, а она добрая и дает почти всегда, если только не перед самой получкой. К весне обещает купить телевизор, тогда можно будет смотреть каждый день. Сейчас иногда удается смотреть у соседей. На какие картины ребята ходят? На все, какие показывают в кинотеатре (он тут же, близко, за углом). Если только пускают «до 16 лет». Хорошо Витьке, он долговязый и всегда проходит, а самому только исполнилось тринадцать. Говорим ли мы о картинах? Конечно, говорим с ребятами. Дома? Нет, не приходится, отец и мама заняты, иногда только спросят: интересное ли кино и про что. С учителем? А учитель при чем? У нас, во-первых, учительница. Во-вторых, она строгая и не любит, когда болтают. А вы почему спрашиваете?..

...Другие интервью с юными зрителями можно и не приводить, так как в основном все они сходны.

Огромное место, которое занимает киноискусство в жизни подрастающего поколения, ко многому обязывает. Прежде всего оно обязывает киномастеров создавать фильмы (и специально детские, и не рассчитанные только на детей), которые помогали бы растить коммунистического Человека. Это, конечно, главное. Но напрашиваются и некоторые другие выводы из того реального факта, что новые поколения активно знакомятся и с жизнью человечества и с искусством через посредство киноэкрана.

В. И. Ленин назвал кино самым важным из искусств. Величайший гений нашей эпохи дал такую оценку кинематографии, когда она делала только первые шаги и ее возможности были раскрыты лишь частично. Время подтвердило справедливость ленинской оценки. Ее глубокая верность и проницательность особенно очевидны в наши дни, когда сила идейно-художественного воздействия кинозрелища возросла неизмеримо и когда оно благодаря бурному развитию техники стало повседневно доступным широчайшим народным массам.

Люди, ведающие воспитанием детей,— педагоги и руководители школ — часто повторяют классическую ленинскую формулу. Но далеко не все делают из нее выводы в своей педагогической практике.

Много писем на эту тему поступает в редакцию. Вот одно из них. Пишет комсомолец В. ШАХИДЖАНЯН из Ленинграда:

«Уважаемая редакция! Я работаю старшим пионервожатым в школе № 8. Любя кино, постоянно читаю ваш журнал. Я очень люблю и своих ребят-пионеров (их в школе, где я работаю, — 864). И вот у меня возникло несколько мыслей, которыми я хочу поделиться.

Наши ребята — страстные любители киноискусства. Они не пропускают почти ни одного фильма. Но значит ли это, что ребята действительно знают кинематографию? К сожалению, нет. Мало того, для школьников имена А. Довженко, В. Пудовкина и многих других видных киномастеров ничего не значат. Я опросил три тысячи ребят из разных школ (от 14 до 17 лет), и из них только сто могли мне ответить, кто такой С. Эйзенштейн и что такое сценарист, кинорежиссер.

Мы часто бываем удивлены и возмущены испорченными вкусами некоторой части нашей молодежи, их киновкусами. Но ведь все те, кто имеет испорченные вкусы, учились в школе. Неверные взгляды на кинематографию у них сформировались по вине педагогов, которые зачастую сами плохо разбираются в киноискусстве. Над этим, по-моему, надо серьезно подумать».

Ленинградский комсомолец во многом прав. Действительно, возникает законный вопрос: почему в школьные программы наряду с обширным курсом литературы и начатками знаний об иных искусствах не включены хотя бы самые краткие сведения о киноискусстве? Почему на протяжении всех лет обучения ребята, а затем юноши именно об этом искусстве не слышат ни единого слова в школе? Не проявляются ли

в этом известная косность, трудно преодолеваемая инерция архаических суждений об экранном искусстве как о «киношке», о деле несерьезном? Почему многие педагоги наверняка изумились и огорчились бы, узнав, что выпускник средней школы не знает имен Панферова или Твардовского, но считают вполне нормальным, что их воспитанник не имеет представления о Довженко или Пудовкине? Почему предполагается, что человек со средним образованием должен обладать хотя бы элементарными знаниями о рифме в стихе или о сюжете романа, но ему могут остаться неведомыми такие, например, понятия, как кадр или монтаж? Почему в школьной системе эстетического воспитания ребенка не делаются хотя бы самые скромные попытки объяснить ему, «что такое хорошо и что такое плохо» на киноэкране?

Короче говоря, почему наша школа самоустранилась от, казалось бы, немаловажной задачи — научить своего воспитанника глубокому и верному восприятию в а ж н е й ш е г о из искусств?

Вопросы такого рода были затронуты в прошлом году на страницах нашего журнала в открытом письме, адресованном президенту Академии педагогических наук РСФСР И. Каирову («Искусство кино», № 3). В письме говорилось о важности прочного союза между школой и киноискусством в коммунистическом воспитании новых поколений. Несколько позднее (№ 7) было напечатано ответное письмо тов. И. Каирова. Президент Академии педагогических наук высказывал ряд соображений о значении кино для школы и, в частности, заявлял:

> «Для проведения педагогической работы с художественными кинокартинами в плане эстетического развития учащихся и осуществления правильно выдвинутой редакцией журнала «Искусство кино» задачи получения учащимися (старших классов, разумеется) некоторых знаний из области киноискусства требуется специальная подготовка учителей по вопросам киноведения. И нам представляется возможным и вполне реальным дать такую подготовку на краткосрочных курсах и семинарах в институтах усовершенствования учителей, а также путем заочного образования — школьным преподавателям литературы, сведущим в области драматургии и театрального искусства.
>
> Многие учителя, сами любители кино, часто используют кинокартины во внеклассной работе, привлекая их к формированию эстетических вкусов, эстетических потребностей учащихся.
>
> Точно так же классным руководителям и пионервожатым рекомендуется при проведении воспитательной работы показывать учащимся школ, воспитанникам школ-интернатов и детских домов подходящие для данного возраста кинокартины с разбором их идейного содержания, действий и поступков героев фильма, эстетических качеств фильма (при показе в нем природы и т. д.).
>
> Необходимы подготовка учителей к проведению такой работы и оказание им методических консультаций»...

Письмо заканчивалось словами:

> «Академия педагогических наук всецело присоединяется к предложению редакции журнала «Искусство кино» о необходимости деловых встреч педагогов и кинематографистов для совместного рассмотрения и обстоятельного обсуждения выдвинутых в письме вопросов о школе и кино».

И вот одна из таких встреч состоялась. Ее провел недавно Московский Дом учителя совместно с редакцией нашего журнала. В обмене мнениями участвовали руководители школ и учителя, кинодраматурги и режиссеры, киноведы и специалисты по педагогике. Но круг участников обсуждения не ограничился аудиторией, собравшейся в тот вечер в столичном учительском клубе. Многие педагоги и кинематографисты приняли заочное участие в нашей беседе «за круглым столом». Они прислали в редакцию пожелания, предложения, замечания, и мы охотно включаем их письменные реплики в обзор оживленной товарищеской дискуссии, касавшейся различных сторон вопроса о месте киноискусства в эстетическом воспитании школьников.

НАЧАЛО ВАЖНОГО РАЗГОВОРА

Беседу в Доме учителя открыл заведующий Московским городским отделом народного образования А. ШУСТОВ.

— Тема, которую мы обсуждаем,— сказал он,— сегодня приобретает особое значение. Партия и правительство, как вы знаете, уделяют большое внимание коммунистическому воспитанию подрастающего поколения. Речь идет о всестороннем развитии человека, который будет не только строить коммунизм, но и жить в коммунистическом обществе. Необходимо серьезно поразмыслить о том, какими путями должно идти эстетическое воспитание детей и юношества в школе и как использовать для этой цели могучую силу киноискусства.

Главный редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА напоминает участникам встречи о том, какую активную роль играет кино в формировании мировоззрения и художественных вкусов молодежи.

— Мы должны научить детей понимать и ценить подлинное искусство, отличать его от «Тарзанов» или «Черноморочек», должны оградить юного зрителя от пагубного влияния мещанства и безвкусицы. Очень желательно, чтобы дети получали в школе хотя бы минимум знаний о кино. Сейчас этот вопрос еще вызывает споры, но не подлежит сомнению, что через несколько лет такая задача будет считаться совершенно естественной и закономерной. Ведь уже в наше время трудно назвать вполне образованным человека, который не имеет понятия об основах самого распространенного и массового искусства.

Тов. Погожева рассказывает об опыте некоторых социалистических стран, где в старших классах средней школы введены беседы о киноискусстве, налаживается выпуск специальной литературы для учителей и школьников.

— Какие формы приобретает эта работа в нашей школе? Будут ли это отдельные беседы, специально выделенные часы в курсе литературы, кружковые занятия,— пусть это решат руководители школ, педагоги, методисты. Но ясно одно: без такой работы нельзя обойтись, если по-серьезному решать задачи эстетического воспитания молодежи. Верное использование уже накопленных художественных ценностей киноискусства и новых его достижений поможет нам растить человека, страстно преданного идеям и моральным принципам коммунизма.

Слово берет заведующий кабинетом учебного кино и телевидения Московского института усовершенствования учителей Г. ВЫГОН:

— Мы очень рады, что такой вопрос поставлен на повестку дня. Неверно думать, будто учителя склонны к недооценке киноискусства. Но все же кино еще не заняло надлежащего места в жизни школы.

Недавно Академия педагогических наук выпустила проект «Примерной программы воспитательной работы» на 150 страницах. И вот в этом обширном труде не нашлось ни одной строчки для кино, нет даже упоминания о том, какое значение имеет кино в учебно-воспитательной работе с детьми. Ведь это звучит как анекдот! Только в конце, в перечислении документов и литературы, упоминается «приказ по использованию кино». Разве это верный подход к делу?

В разделе «Формирование эстетических взглядов» (речь идет о 9-х классах) указывается, что школьники должны знакомиться с классическими произведениями, посещать музеи, читать критические статьи в газетах и журналах и т. д., но о фильмах, о влиянии кино — этого мощного средства воздействия на детей и юношество — нет ни слова.

Я не думаю, что в ближайшие годы вопросы кино реально войдут в программу обучения. Возможно, об этом стоит поспорить. Но, несомненно, надо открыть лучшим художественным фильмам дорогу в школу. Пусть учитель полу-

чит возможность использовать эти фильмы, чтобы рассказать детям и об основах киноискусства, об истории кино. А, главное, он будет воспитывать учащихся на этих фильмах. И благодаря помощи школы каждая хорошая кинокартина обретет еще большую силу воздействия.

Тов. Выгон ставит важный вопрос: о том, как открыть доступ в школу лучшим произведениям киноискусства (мы вернемся к этому несколько ниже). Беседа учителя перед просмотром или после просмотра фильма, конечно, может принести большую пользу. Но ведь дети широко знакомятся с киноискусством и за пределами школы: в кино, у телевизоров. Не следует ли школе вооружить их эстетическими знаниями, помогающими глубокому и верному восприятию кинозрелища?

Этой проблеме посвятил свое выступление искусствовед Я. ВАРШАВСКИЙ:

— У некоторой части учителей, к сожалению, до сих пор существует мнение, что техническая образованность советскому человеку необходима, общеполитическая образованность крайне необходима, а вот эстетические впечатления и познания приходят как бы сами собой. Это глубокое заблуждение.

Как правило, наша школа с первого класса умело, систематически развивает логическое мышление своих воспитанников. Поэтому из стен советской школы выходят будущие превосходные конструкторы, инженеры, математики, физики, благодаря которым наша наука заняла первое место в мире.

В то же время из нашей школы иногда выходят люди, выступающие на страницах газет с возмущенными письмами по поводу «Мухи-цокотухи», пытающиеся доказывать, что искусство отжило свой век.

Я собирал зрительские письма, посвященные некоторым новым советским фильмам — таким, как «Высота», «Коммунист», «Поэма о море». Многие письма, полученные редакциями газет и журналов, просто великолепны: в них видно живое эстетическое ощущение зрителя, его ум, страстное отношение к искусству, тонкое понимание художественного образа. Но немало писем свидетельствует о том, что есть зрители, не знакомые с основами образного мышления, не умеющие «читать» произведения искусства. Такие зрители возмущаются тем, что герой фильма «Высота» Пасечник нарушает правила технической безопасности, или считают героя фильма «Коммунист» человеком духовно бедным только потому, что на его лице не играет постоянно жизнерадостная улыбка. Такие зрители не уловили живой, взволнованной мысли «Поэмы о море», не понимают поэтической условности, свойственной творчеству Довженко.

Все это означает, что есть зрители, для которых не существует поэтических богатств искусства, люди с обедненной из-за этого духовной жизнью. В конце концов, не уметь «читать» искусство — значит не видеть прекрасное в самой жизни.

Теперь с огромным размахом начали свою полезнейшую деятельность народные университеты культуры. Они помогут людям, которые по многим, более чем уважительным причинам не смогли, не успели овладеть азбукой эстетического восприятия. Но по-настоящему основательно, прочно, на всю жизнь можно овладеть азбукой искусства лишь в школе, в первых ее классах. Конечно, кинематография, которая способна нести одинаково сильные эстетические переживания и московскому школьнику, и его сверстнику в далеких уголках страны, может сыграть огромную роль в духовном развитии юношества.

— Со священным трепетом входило мое поколение в кинематограф,— вспоминает кинорежиссер М. ХУЦИЕВ.— Нас влекли не «Тарзаны» или «Женихи для Лауры», а «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики» и многие другие отличные фильмы, которые сейчас стали классикой.

Мы, так же как и сегодняшняя молодежь, родились после Октябрьской революции, и события, запечатленные в этих кинокартинах, были для нас историей.

Но революционный пафос этих картин нас волновал, учил жить, «все на красное и белое деля», формировал наше мировоззрение. И, бесспорно, киноискусство было одним из сильных факторов, которые подготовили наше поколение к суровым испытаниям, к борьбе и победе в Великой Отечественной войне.

Когда мы учились, фильмы эти рано было включать в классику. Искусство кино было так молодо, что ни у кого не возникало мысли о преподавании теории и истории кино в вузах или тем более в школах. Сама жизнь сделала лучшие советские картины нашей любимой «внешкольной дисциплиной», идейным и эстетическим воспитателем. Сегодня — положение иное. У кино есть история. Есть огромный фонд прекрасных фильмов, исключать которые из культурного кругозора современного человека нельзя. И клад этот должен стать достоянием каждого юноши, каждой девушки.

К этим мыслям присоединяется и кинорежиссер А. РОУ, член Художественно-методического совета по детским и юношеским фильмам при Министерстве культуры СССР:

— Как часто приходилось мне наблюдать во время встреч с юными зрителями горящие восторгом глаза ребят, как живо дети воспринимают то, что происходит на экране, как долго потом еще слышатся их споры, их отзывы об увиденном фильме!

То, что ребенок видит на экране, западает в его душу на долгие годы. Юный зритель подражает экранному герою, равняется на него.

В системе образования, в сложных процессах выработки характеров и вкусов, когда дети ежедневно открывают что-то новое для себя, открывают мир,— кинофильмы играют неоценимую роль. Поэтому задача киноискусства (и в первую очередь фильмов для детей) — помогать семье, школе правильно сформировать характер ребенка, выработать у него любовь к прекрасному. Но в свою очередь школа должна в этом помогать киноискусству.

Можно ли практически организовать в школе изучение искусства кино (хотя бы в самом небольшом объеме)? Думаю, можно и должно. Трудности, вероятно, будут, но затраченные усилия окупятся сторицей: неиссякаемая потенциальная сила, которой обладает кино, будет использована с бóльшим эффектом и даст бóльшие результаты.

Мнения педагогов по обсуждаемому вопросу разделились. Полярные точки зрения нашли, пожалуй, наиболее яркое выражение в двух полученных нами письмах-репликах. В чем же их смысл?

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ: «ПРЕТЕНДЕНТОВ МНОГО!»

Заместитель министра просвещения РСФСР профессор А. МАРКУШЕВИЧ пишет:

«Если я правильно понял постановку вопроса, то речь идет прежде всего о праве искусства кино занять место в учебном плане школы рядом с предметами, освященными традицией,— художественной литературой, изобразительным искусством и музыкой.

Моя точка зрения состоит в том, что, как бы ни были убедительны доводы представителей различных специальностей, настаивающих на введении в школе новых предметов науки, техники, искусства (а таких претендентов немало — логика, психология, геология и т. д.), все же идти по пути дальнейшего увеличения обязательной для всех учащихся нагрузки нельзя, ибо это может привести к поверхностной, верхоглядской культуре, к практическому снижению уровня образования. Нельзя делать исключение и для киноискусства»...

РЕПЛИКА ИЗ ЦЕЛИННОГО КРАЯ

Взволнованное письмо прислала в редакцию учительница Р. РЕЗВАНЦЕВА из далекого Пресногорьковского района (Казахстан):

«То, о чем я недавно прочитала в журнале «Искусство кино», явилось для многих из нас, педагогов, важной поддержкой наших собственных мыслей и начинаний. Действительно, надо по-новому подойти к использованию художественных ценностей киноискусства. Эта большая проблема особенно актуальна для школ нашего Целинного края.

В самом деле, специфика сельской местности, где ученики часто не могут получить то, что имеют городские школьники (концерты, театры, музеи, телевидение), требует теснейшего союза школы с кино. Поэтому вопрос, поднятый журналом, приобретает первостепенное значение в сельской местности и особенно на целине, где еще не все устроено.

Кто считает этот вопрос не особенно срочным, требующим длительного изучения, доработок и согласований, тот либо абсолютно не понимает особой важности искусства кино для подрастающего поколения, либо не хочет брать на себя лишней нагрузки.

....Здесь не место спорить, что важнее для воспитания молодежи — произведения художественной литературы или же фильмы. И то и другое важно. Хороша и незаменима книга, но так же незаменимо искусство кино. Жизнь доказала это. Дело лишь в том, что мы (основную вину следует принять работникам школы), вместо того чтобы осознать свершившийся факт и принять новый вид искусства в ряд наших педагогических средств воздействия на учащихся, еще пока обсуждаем этот вопрос. В то время когда искусство кино заняло важнейшее место в идеологической работе, является одним из сильнейших средств воздействия на психологию человека, мы бесконечно спорим и спорим.

На мой взгляд, сейчас задача состоит в том, чтобы как можно быстрее исправить эту ошибку. Известно, что Ленин оценивал кино как важнейшее из искусств. Однако в программе по русскому языку и литературе 1960 года об этом виде искусства говорится лишь вскользь. Так, на всех 80 страницах программы восьмилетней школы по русскому языку и литературе ему уделены лишь следующие строчки: «Особенно важное значение в идейном и эстетическом воспитании учащихся восьмилетней школы имеет постоянное ознакомление учащихся на уроках и внеклассных занятиях по литературе, пению и рисованию с выдающимися произведениями других искусств (живописи, кино,театра, музыки и др.)» (стр. 42). И еще на следующей странице: «В практику занятий должны войти систематические просмотры кинофильмов на сюжеты литературных произведений (например, «Детство», «В людях», «Как закалялась сталь», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке» и др.)».

Характерно, что здесь искусству кино отводится не самостоятельная, а подсобная, чисто иллюстративная роль».

И далее тов. Резванцева вносит ряд практических предложений. Она советует, в частности, ввести в программы школ изучение наиболее ценных произведений мирового киноискусства, а также основ теории и истории кино.

«ЧАПАЕВ — ЭТО ИГРА!»

Цитированное нами письмо профессора А. Маркушевича имеет и продолжение. Высказавшись против включения основ киноискусства в число предметов, изучаемых в школе, тов. Маркушевич добавляет:

«Но я полностью согласен с теми, кто борется за то, чтобы школьники ознакомились с лучшими произведениями отечественного и мирового кино и созда-

телями этих произведений и научились отличать хорошее от дурного или посредственного.

Для этого нужно прежде всего, чтобы лучшие художественные фильмы показывались в школе».

Итак, эта часть вопроса не вызывает спора. И кинематографисты и педагоги согласны в том, что произведения кинематографической классики должны стать достоянием юных зрителей. Между тем...

В дополнение к наблюдениям ленинградского пионервожатого мы можем привести данные выборочного опроса двадцати московских школьников, учащихся 4-х и 5-х классов. Из них только двое видели фильм «Чапаев» и один — «Юность Максима». Никто из них не слыхал о картинах «Мы из Кронштадта» и «Депутат Балтики», а один из юных зрителей ответил:

— «Чапаев» — это игра! Мы ее очень любим...

Очевидно, от одного поколения ребят к другому, как легенда, переходил рассказ о содержании фильма! И понятно, почему с такой горечью прозвучала реплика кинорежиссера, участника нашей встречи «за круглым столом», который выступал в этом случае в качестве отца:

— Я удручен тем, что мой сын сначала смотрел диапозитивы о Чапаеве, потом мультипликацию «Сказ о Чапаеве», а когда и как состоится его встреча с прекрасным «Чапаевым» братьев Васильевых — неизвестно.

В этой связи участники обсуждения вновь и вновь возвращались к приказу по Министерству просвещения РСФСР № 14 от 13 января 1960 года «Об использовании художественных кинофильмов прежних выпусков при проведении лекций и учебного процесса».

Вызывает недоумение не самый приказ, а приложенный к нему список фильмов, которые «рекомендуются к широкому использованию в учебно-воспитательной и внеклассной работе». В этот список входит 31 фильм. Среди них есть такие, в лучшем случае средние, произведения, как «Пирогов», «Разгром Юденича», «Жуковский», но нет ни «Чапаева», ни «Броненосца «Потемкин», ни трилогии о Максиме, ни других произведений, вошедших в фонд мировой киноклассики.

Как это случилось?

Повинно ли в этом Министерство культуры СССР, решившее в 1959 году показывать в школах «без продажи билетов» только фильмы, поименованные в списке, или же Министерство просвещения, которое недостаточно настойчиво добивалось пересмотра перечня произведений, доступных школе? Не будем сейчас забираться в дебри старых междуведомственных споров. Бесспорно одно (и на этом настаивали все участники обсуждения): список должен быть пересмотрен!

Задача состоит не только в его расширении. Дело в самом характере списка: на нем сказался усвоенный частью педагогов узкий взгляд на произведение киноискусства только как на своеобразное наглядное пособие. Видимо, поэтому в список включены многие фильмы, не имеющие художественного значения, серые и скучные, но... позволяющие «проиллюстрировать» те или иные разделы курса истории или литературы. И поэтому же многие преподаватели рекомендуют школьникам посмотреть прежде всего фильмы-экранизации, подчас не учитывая ни их художественной ценности, ни степени их внутреннего соответствия литературному первоисточнику. Очень верно заметил по этому поводу режиссер М. ХУЦИЕВ:

— Я знаю, что школы часто используют исторические фильмы или экранизации в помощь классным занятиям. Это бесспорно правильно, но и тут надо проявлять эстетическую взыскательность. Не все наши картины достойно переносят на экран литературную классику. И я боюсь, что просмотр таких фильмов, как «Накануне», «Отцы и дети», «Анна на шее», и многих других не только не поможет, а помешает ознакомлению школьников с сокровищами родной литературы. Понадеявшись на кино, школьники бегло просмотрят романы

и повести, и их впечатления — часто на долгие годы — будут основаны на слабых, обедненных, а иногда и искаженных кинематографических иллюстрациях. Так что не каждый фильм может стать помощником педагога и школьника. При выборе этих картин нужно разобраться и в их художественных достоинствах.

...Безусловно, вопрос о показе лучших, классических кинопроизведений в школе должен быть решен. Но это, разумеется, только часть дела.

Остается неясным другое, не менее важное: где, когда, в каких условиях педагог сможет умело и чутко направить эстетическое восприятие своего юного воспитанника, помочь ему разобраться в самой природе кинематографического искусства?

«ТОЛЬКО НЕ В КЛАССЕ!»... ВЕРНО ЛИ ЭТО?

Вернемся в зал Московского Дома учителя, где в ходе встречи «за круглым столом» этой проблеме было уделено серьезное внимание.

Выступает директор 161-й школы Москвы М. ЛАРИОНОВА.

— У нашей школы множество задач. Она с образованием справляется. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что именно в нашей стране впервые появились спутники. Но у нас руки не доходят до всех сторон воспитания, потому что оно многогранно. И если мы сегодня толкуем об изучении в школе киноведения, потому что искусство кино прекрасно, так можно договориться и до того, чтобы ввести в школе балет, потому что наш балет лучший в мире. Надо вводить поменьше новых дисциплин в нашу школу, потому что дети физически не могут все освоить. Ведь мы заботимся о здоровье наших ребят, об их гармоническом развитии, о том, чтобы они были способны воспринять прекрасное. Ведь не надо забывать, что дети, просидев шесть часов на уроках, потом мчатся в спортивную секцию, выполняют домашние задания — им даже свежим воздухом некогда подышать!

В словах тов. Ларионовой есть серьезная доля истины. Действительно, нагрузка школьников подчас оказывается чрезмерной, и было бы неразумно ее увеличивать. Но, конечно же, речь идет не о введении «новых дисциплин», а лишь о некотором перераспределении учебного материала в гуманитарном цикле учебного плана.

Почему не балет? Вряд ли стоит подробно отвечать на этот заданный явно сгоряча полемический вопрос. Ответом на него служат выступления большинства участников дискуссии. Ведь ясно, что балет — при всем нашем уважении к этому чудесному искусству — не занимает сколько-нибудь значительного места в духовной жизни школьника, в формировании его взглядов и вкусов.

Хотелось бы поспорить о другом. В речах тов. Ларионовой и некоторых других педагогов, участвовавших в нашей беседе, явственно прозвучала мысль, что содружество школы и киноискусства должно сводиться главным образом к созданию хороших кинематографических наглядных пособий для школьного курса. Вот с таким узким пониманием обсуждаемой проблемы согласиться нельзя.

Об этом говорил с трибуны Дома учителя кинорежиссер М. ДОНСКОЙ:

— Многие молодые люди, имеющие среднее образование, оказываются эстетически малограмотными. Школа не открыла им мир искусств, не научила видеть краски, чувствовать красоту слова, любоваться мрамором, ставшим произведением искусства, понимать язык кино. Поэтому наш большой разговор не стоит сводить к вопросу о выпуске учебных фильмов. Нашей молодежи доступно искусство, ибо оно в Советской стране принадлежит народу. Так давайте же растить наших детей так, чтобы они понимали, что такое прекрасное! Благодарная задача стоит перед учительством: воспитать высококультурных, мыслящих, творческих людей. Именно для этого мы советуем им использовать все художественные ценности киноискусства.

Учительница школы № 342 Е. ПОНОМАРЕВА признает, что педагоги обычно оставляют киноискусство за пределами своего внимания:

— Я хочу сказать, что мы в этом смысле бросаем наших учащихся на произвол судьбы: они предоставлены самим себе и в выборе фильмов, и в критике фильмов. Они сами создают свое мнение о том, какой фильм хорош, а какой плох,— мнение часто неверное. Никто с ними об этом не беседует, не пытается оказать на них полезное влияние. В результате у них подчас вырабатываются дурные вкусы, они увлекаются низкопробными иностранными картинами, время от времени попадающими на наши экраны. Как правило, этим никто не интересуется.

Да, вы правы, тов. Пономарева! Именно в этом корень вопроса. Суть дела состоит в том, чтобы научить школьника понимать, любить и ценить подлинное киноискусство, отличать его от ремесленных поделок.

Может ли помочь этому школа?

Не будем «догружать» или «перегружать» школьную программу! Ни у кого нет желания лишать детей возможности дышать свежим воздухом. Однако согласитесь, дорогие наши друзья-педагоги, что полное умолчание в школе о том искусстве, которое так волнует и увлекает детей, приходит в противоречие с требованиями жизни. Трудно сказать, сколько часов или минут можно отвести киноискусству на протяжении восьми или десяти лет школьного обучения. Но стоит ли так старательно изгонять эту тему из классных занятий? Не следует ли присмотреться к опыту лучших педагогов, которые находят для нее время — не в ущерб другим гуманитарным и точным наукам или отдыху детей?

КОГДА ОТЗВУЧАЛ ПОСЛЕДНИЙ ЗВОНОК...

Если такая постановка вопроса, как видно из сказанного, вызывает острые споры, то все участники обсуждения единодушно признавали необходимость шире приобщать детей к большому киноискусству за пределами класса, использовать для этого всю систему внешкольного воспитания. У нас есть школы продленного дня, школы-интернаты, где дети проводят большую часть своего времени. Когда отзвучит последний звонок, приступают к работе детские киноклубы и кружки. Конечно, во внешкольном «киновоспитании» детей должны принять участие и комсомол и пионерские организации. Но огромна и в этом случае роль педагога.

О своем богатом опыте рассказал «за круглым столом» учитель истории школы № 612 М. БЕЛЕНЬКИЙ:

— Думаю, что преподавание основ киноискусства в классе пока что задача неосуществимая. Внеурочная, внеклассная работа открывает более широкие возможности. Здесь большое многообразие форм.

В течение примерно четырех-пяти лет, излагая моим ученикам десятого класса историю нашей Родины, я показывал им различные фильмы. Не очень удачный фильм «Крейсер «Варяг», затем «Броненосец «Потемкин», затем две первые части трилогии о Максиме, затем «Ленин в Октябре» и т. д., вплоть до самых последних фильмов.

В демонстрации этих фильмов была глубокая цель. Дело вовсе не сводилось к тому, что изучаемую тему программы я иллюстрировал фильмами. Нет, мы с этими 16—18-летними ребятами беседовали о картине, о ее художественных качествах и образной системе. Казалось бы, фильмы являлись вспомогательным материалом, а в действительности я стремился научить детей не только пониманию истории, но и пониманию киноискусства. И не случайно многие мои ученики для своих работ выбирали тему «Образ коммуниста в советской кинематографии».

«Я НЕ МОГУ ОТВЕТИТЬ НА ИХ ВОПРОСЫ!»

Но тут возникает еще одна немаловажная проблема.

Молодой учитель, студент V курса филологического факультета Запорожского педагогического института С. МАЖАЕВ просит слова:

«Дорогие товарищи! Прочитав в журнале ответ И. Каирова на письмо редакции, я счел необходимым написать вам. Да, сама жизнь требует незамедлительного решения вопроса о кинообразовании школьников, а следовательно, в первую очередь и учителей.

Когда я пришел на практику в школу и начал беседовать с ребятами, самые первые вопросы, заданные мне учениками,были такие: «А вы смотрели фильм... ?», «А вам нравится фильм...?» Признаюсь, я немного растерялся. Ведь готовых, продуманных ответов, таких, какие должен давать учитель, у меня не было. Не учили нас разбираться в природе киноискусства в институте. А литературы по кино очень мало, и на периферии к тому же ее найти невозможно.

Мне кажется, что необходимо в самое ближайшее время ввести для студентов хотя бы один спецкурс «Основ киноискусства». Стоило бы также во всех педагогических институтах создать любительские киностудии. Если этого не будет, мы окажемся в трудном положении — нам придется учиться у своих учеников, среди которых есть уже много «знатоков» кино и кинолюбителей со стажем».

Этому же посвящена письменная реплика заведующего учебной частью Курганского института усовершенствования учителей Ю. РАБИНОВИЧА:

«Поднятый журналом вопрос об использовании кино в воспитании школьников представляется мне весьма серьезным.

Автору этих строк, как директору школы, пришлось заниматься пропагандой киноискусства среди учащихся и при этом сталкиваться с большими трудностями.

Слабо подготовлены учителя к выполнению такой задачи. Основы киноэстетики в педагогических институтах не изучаются. На студенческой скамье с будущими учителями не проводятся такие обсуждения фильмов, которые являлись бы определенной методической школой для того, кто будет учить детей. Более того, многие учителя не видели замечательных советских классических фильмов и нигде не могут увидеть их».

Заместитель начальника программно-методического управления Министерства просвещения РСФСР А. СОЛОВЬЕВ заявляет:

— Большая роль в воспитании хорошего художественного вкуса школьников принадлежит учителям, и ясно, что необходима систематическая работа по повышению квалификации педагогов в области киноискусства. Надо добиться, чтобы учитель, так же как он знает литературу или историю, знал бы основы теории и главные этапы развития киноискусства.

С большим волнением говорил об этом же учитель литературы московской школы № 174 С. ГУРЕВИЧ, один из пионеров и энтузиастов использования киноискусства в школе:

— Мы выпускаем сейчас педагогов-словесников без широкого знания эстетики, без знания истории живописи, театра, музыки и кино. А ведь нельзя хорошо преподавать литературу без знания этих дисциплин. Не могу же я говорить о Некрасове, не упомянув о передвижниках, рассказывать о Маяковском без упоминания о Шостаковиче или Эйзенштейне.

Первое и главное, что нужно сделать, это ввести преподавание истории и теории кино на литературных факультетах в крупнейших педагогических вузах.

Я предвижу, что если мы начнем вводить эти предметы во всех педагогических институтах, начнутся возражения: кому же читать лекции? Но прибедняться нечего! Для педагогических вузов можно подготовить лекторов, издать необходимую литературу.

— Я думаю,— присоединяется к этой мысли кинорежиссер В. СТРОЕВА,— что если кинематографисты и педагоги совместными усилиями помогут тому, чтобы в наших педагогических вузах был введен курс истории и теории кино,— такая задача будет решена. Мы обязаны подготовить лекторов по этим курсам и тем самым открыть большой советской кинематографии двери в школу.

Собственно, об этом же писал нам и президент Академии педагогических наук И. Каиров, отвечая на обращение редакции журнала. Он подчеркивал, что ознакомление педагогов с основами киноискусства является делом важным и неотложным.

Таким образом, в этом пункте все согласны. Но, к сожалению, на практике дело пока не сдвинулось с мертвой точки. Не пора ли перейти от декларативного признания важности этой задачи к практическому ее осуществлению?

А ТЕМ ВРЕМЕНЕМ...

Участники обсуждения внесли множество конкретных предложений о том, как ускорить и облегчить повышение квалификации педагогов в области киноэстетики.

— Пока заинтересованные ведомства решат, вводить или не вводить такой курс в пединститутах, мы предлагаем свои услуги,— сказал Г. Выгон.— Мы приглашаем кинематографистов и киноведов в наш Московский институт усовершенствования учителей: выступите перед преподавателями литературы и расскажите им о киноискусстве, о путях его развития! Мы радушно встретим вас. Через посредство учителей знания о кино получат многие тысячи московских школьников. Мы предлагаем немедля начать в нашем институте, на курсах преподавателей литературы и истории, семинар по киноискусству. Надеюсь, что ведущие киномастера — теоретики и практики кино — придут к нам, и мы найдем с ними общий язык.

Интересную идею выдвигает кинорежиссер М. РОММ:

— Верно, что в педагогических институтах надо преподавать основы теории и истории кино, готовить учителей, хорошо знающих киноискусство. Но на это уйдут годы. Поэтому я предлагаю снять на пленку курс кинолекций по кинотехнике и по истории киноискусства с момента его зарождения до наших дней. В этих фильмах-лекциях рассказать об основных этапах развития экранного искусства. Каждая часть такого кинокурса должна начинаться выступлением лектора. После демонстрации фрагментов или целой кинокартины тот же лектор должен сделать заключительное слово, в котором он обратит внимание на наиболее важное и интересное в просмотренном фильме. В нашем фонде надо выбрать 20—30 классических отечественных и зарубежных картин. Из советских фильмов обязательно надо включить «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Арсенал», «Потомок Чингис-хана», «Чапаев», трилогию о Максиме, «Депутат Балтики», ленинские фильмы.

Я назвал бесспорные вещи, но этот список должен быть очень серьезно продуман и дополнен. Из зарубежных фильмов, мне кажется, надо познакомить ребят с лучшими произведениями Гриффита и Чаплина, с наиболее совершенными образцами итальянского и французского прогрессивного киноискусства.

Для создания такого кинокурса у нас есть достаточные силы. Мы сможем привлечь к его подготовке наших лучших киноведов и некоторых режиссеров. Подобный кинокурс можно создать без особых затрат на студиях

научно-популярных фильмов. Думаю, что «Мосфильм» и «Ленфильм» тоже могли бы принять в этом участие.

Учительница Р. Резванцева:

— Вот одна из просьб, которую мы, педагоги Целинного края, адресуем работникам кинематографии. Надо создать фильмы о фильмах. В короткометражных лентах надо изложить основы киноведения, показать процессы съемки и монтажа, ознакомить с техникой кино, охарактеризовать творчество ведущих киномастеров.

Эти кинокартины дадут необходимые знания педагогам и окажут большую помощь в эстетическом воспитании школьников.

Старейший педагог, один из инициаторов создания кинотеатров юных зрителей, К. ВЕЙХЕЛЬД, говорит:

— Я согласна с М. Роммом, что лучшим вариантом было бы создание кинолекций. Но мне кажется, что следует также подготовить краткие записанные на кинопленку вступительные слова к лучшим кинокартинам, список которых надо тщательно обсудить.

Кроме того, необходимо специальное методическое пособие для педагогов, которое помогало бы комментировать фильмы. К нему должны быть приложены аннотации на лучшие картины с кратким обзором не только их содержания, но и художественных достоинств. Так, например, при ознакомлении ребят с «Броненосцем «Потемкин» следует фиксировать их внимание не только на соответствии содержания картины истории революционных событий, но и на тех художественных средствах, которые сделали это кинопроизведение классическим. Это же относится к «Чапаеву», к картинам, посвященным В. И. Ленину, к экранизациям горьковских произведений и т. д. Такое пособие может быть создано относительно легко, и, я уверена, оно станет настольной книгой для каждого педагога.

Вот еще несколько предложений и замечаний.

Учитель школы № 306 Л. НОВИКОВ:

— Кто помогает детям разобраться в фильме? Редко можно увидеть статью, анализирующую новую картину, в «Пионерской правде», в журнале «Юность». Такая помощь нужна и учителям. Недостаточно активна в этом отношении наша «Учительская газета». Организованный на ее страницах заочный семинар по проблемам специфики киноискусства был бы полезен и интересен учителю.

Педагог Ю. Рабинович (Курган):

— За последнее время вышли хорошие научно-популярные книги о живописи, театре, музыке. О кино подобных книжек почти нет. На что же должен опираться учитель, чтобы раскрыть перед учащимися большой мир киноискусства, рассказать, как создается сценарий, снимается фильм, как работают в кино актер, режиссер, в чем заключаются специфические особенности искусства кино и т. д.?

Необходимо издание — в помощь учителю, а может быть, и ученику — популярного очерка истории советского кино с хорошими иллюстрациями, с фильмографией и библиографией (выпущенные Академией наук СССР «Очерки истории советского кино» фактически основной массе учителей недоступны). Такая книга должна быть выпущена массовым тиражом, чтобы ее могли получить школы, особенно сельские.

Кинорежиссер В. СТРОЕВА:

— Помимо всего прочего необходимо, чтобы в крупных городах были организованы кинотеатры классических фильмов с относительно дешевыми входными билетами.

ПО РАЗНЫМ НАПРАВЛЕНИЯМ

Оживленный обмен мнениями «за круглым столом», несомненно, был интересным и плодотворным. Многие выступления вышли далеко за рамки обсуждаемой темы, и это не случайно: комплекс вопросов, объединяемых словами «кино и школа», очень широк.

Более тридцати лет назад один из виднейших деятелей социалистической культуры А. Луначарский отмечал, что кино может безгранично расширить горизонт школы. Он высказал уверенность, что в будущем «кино в школе займет такое же твердое место, как классная доска или книга».

Сейчас наступает время, когда это предвидение сбывается.

И не мудрено, что кино и школа предъявляют друг другу взаимные высокие требования.

Первостепенное значение имеет создание новых талантливых произведений киноискусства для молодежи, в первую очередь фильмов о нашей современности. И нельзя не присоединиться к А. Соловьеву, который пишет нам:

> «Большие и справедливые претензии предъявляют педагоги к выпускаемой в нашей стране кинопродукции. Наряду с действительно хорошими произведениями киноискусства появляется все еще много низкопробных фильмов. Все еще очень мало кинофильмов для детей и юношества. В этом отношении киноработники в большом долгу перед школой, перед юным поколением».

Остро необходимы учебные фильмы — мастерски сделанные, увлекательные, отвечающие программам. Этого важного вопроса касались в ходе дискуссии многие педагоги. С волнением говорили они о различных недостатках в снабжении школ кинокартинами.

Да, **все** эти вопросы заслуживают пристального внимания. Что важнее? Что более срочно? Все срочно и важно. И не надо подменять один вопрос другим или откладывать разрешение одной проблемы только потому, что еще не решены другие, не менее важные. Это подчеркнул в своем выступлении член редколлегии нашего журнала кинодраматург М. ПАПАВА:

> — В сегодняшнем споре меня несколько огорчил узкий, так сказать, потребительский подход части учителей к кинематографии. Стало ясно, что кино в школе иногда рассматривается лишь как подсобный элемент в преподавании тех или иных предметов, а не как самостоятельный вид искусства. В конце концов мы пришли к единому выводу: что у школьников надо воспитывать не только логическое, но и образное мышление, любовь к искусству и что кино, с которым молодежь соприкасается ежедневно, — мощный фактор в решении этой задачи.
>
> Мы заканчиваем нашу беседу в атмосфере полного взаимопонимания — это значит, можно надеяться, что большой кинематографии путь в школу будет открыт.

Когда этот номер журнала уже был подготовлен к печати, в редакцию пришло еще множество писем, статей, предложений по вопросам, которые обсуждались «за круглым столом». В ближайшее время мы познакомим читателей с этими новыми откликами представителей педагогической и кинематографической общественности. Самая горячность спора и обилие таких откликов показывают, как живо волнует всех проблема активного использования киноискусства в идейном и эстетическом воспитании новых поколений советских людей.

О НОВЫХ СИСТЕМАХ КИНЕМАТОГРАФА

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

ТВОРЧЕСКИМ РАБОТНИКАМ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Вышел на экраны первый советский широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет», созданный на киностудии «Мосфильм». Съемкой этого фильма завершены основные работы по созданию в СССР новой системы кино. Это четвертая (после широкого экрана, панорамы и кругорамы) из систем, разработанных советскими киноинженерами начиная с 1954 года.

Уже первые фильмы, снятые новыми способами, привлекли внимание наших и зарубежных зрителей. Широкоэкранная картина «Товарищ» уходит в море» отмечена на Международном кинофестивале в Канне (1956) специальным призом за качество стереофонии. Успехом пользовались советские панорамные фильмы в Париже, Нью-Йорке и Брюсселе.

Напомним, что сегодня во всем мире практически используется до двадцати разнообразных новых систем съемки и демонстрации фильмов. Некоторые из них отличаются друг от друга лишь размерами и аппаратурой. В Советском Союзе благодаря преимуществам планового хозяйства малоотличные друг от друга системы кинематографа не получили самостоятельного (параллельного) развития. Из многочисленных вариантов советские киноинженеры остановились на наиболее рациональных и в то же время удовлетворяющих требованию международного обмена кинофильмами. Однако технические средства новых видов кинематографа чрезвычайно слабо используются нашими творческими работниками.

Вот факты. В стране работают несколько сот широкоэкранных кинотеатров, а художественных фильмов для них создано с 1956 года всего 38. Панорамных фильмов существует четыре, кругорамы — две. Сейчас три киностудии страны («Мосфильм», «Ленфильм», Киевская киностудия имени А. П. Довженко) располагают условиями для создания широкоформатных фильмов. Однако после «Повести пламенных лет» съемки широкоформатной картины начаты только на «Мосфильме». Даже к этой наиболее перспективной, по общему мнению, системе кинематографа творческие работники обращаются крайне неохотно. Возможно, что такое положение объясняется рядом организационных причин и отсутствием материальных стимулов для освоения незнакомой техники. Но главная причина, на наш взгляд, кроется в другом — в косности, в слабом знании сущности новых видов кинематографа и их эстетических возможностей.

Некоторые творческие работники утверждают, будто новые системы не умножают изобразительного богатства киноискусства и возникли на Западе из-за конкуренции с телевидением. А поскольку, говорят они, у нас такой конкуренции нет, то и развивать-де эти «новшества» нет нужды.

Подобная точка зрения глубоко ошибочна. Ведь идеи новых видов кинематографа существовали еще до появления телевидения. Но их развитие тормозилось из-за сложности технологии и неподготовленности технической базы. Только в пятидесятых годах нашего века при появлении мощных источников света, новой оптики и широком внедрении магнитной записи звука киноинженеры смогли реализовать эти идеи с высокими качественными показателями.

Существует мнение, будто для широкого экрана нужно снимать фильмы, содержащие батальные или иные массовые сцены, множество пейзажей и т. п, и что новые системы затрудняют съемку крупного плана и камерных эпизодов, усложняют построение мизансцен и композицию кадра.

Конечно, как и всякое нововведение, широкий экран принес и свои трудности. Но, как показала практика, они сильно преувеличены теми, кто непосредственно не работал над широкоэкранными фильмами.

До постановки «Ильи Муромца» режиссер А. Птушко тоже опасался, что будет скован при использовании крупного плана, что персонаж затеряется в пейзаже и просторных интерьерах. В процессе же съемок он пришел к выводу, что широкий экран «раскрепощает режиссера, открывает простор для новых композиционных решений». Если при крупных планах правильно использовать широкий кадр, если «найти верные соотношения и пропорции, то композиция еще более обостряется».

На киностудиях нашей страны сейчас имеется необходимый ассортимент технических средств для съемки широкоэкранных фильмов. Этому служит, в частности, набор анаморфотных объективов от 35 *мм* до 120 *мм*, практически обеспечивающих съемку любых кадров и построение любой мизансцены.

Режиссер М. Ромм и некоторые другие творческие работники считают, что в связи с появлением широкоформатного кино надо постепенно сворачивать производство широкоэкранных фильмов, прекратить строительство широкоэкранных кинотеатров. Предлагается форсировать производство широкоформатных фильмов, у которых пропорции кадра значительно лучше, чем у 35-*мм* широкоэкранных. М. Ромм рекомендует также перейти на кашированный кадр, который якобы близок по своим пропорциям к кадру на 70-*мм* пленке.

Эти высказывания кажутся нам сугубо неправильными.

Любой широкоэкранный кинотеатр можно легко переоборудовать для показа широкоформатного фильма установкой универсального кинопроектора. Сокращение же строительства широкоэкранных кинотеатров поставит нашу страну в крайне невыгодные условия с точки зрения международного обмена фильмами (из 110 000 кинотеатров мира 60 000 уже переоборудованы для демонстрации широкоэкранных фильмов).

Утверждение, будто пропорции широкоформатного экрана лучше, чем у широкоэкранного, далеко от истины. Современные широкие экраны должны иметь соотношение сторон 2,35 : 1. Это почти то же соотношение, что и у широкоформатного экрана (2,2 : 1). Кашированный же кадр в сравнении с широкоформатным дает менее выгодное соотношение сторон (максимум 1,85 : 1). В то же время из-за уменьшения высоты кадра при кашировании площадь его становится на $^1/_3$ меньше, чем у обычного фильма, в два раза меньше, чем у широкоэкранного, и в пять раз меньше, чем у 70-*мм* фильма. Кроме того, для кашированного кадра нужна особая оптика, а качество показа при этом очень низкое.

Переход исключительно на широкоформатную кинопленку экономически бессмыслен, потому что потребует огромных средств и многих лет для своего осуществления. Не нужно забывать также, что крупнейшим достоинством 70-*мм* кинопленки является возможность печати с широкоформатного негатива 35-*мм* фильмокопий для широкого экрана.

Только недостаточной осведомленностью М. Ромма в вопросах техники объясняются его суждения, высказанные на страницах «Недели» (1960, № 5). Возражая против широкоэкранного кинематографа, он ссылается на устаревшие данные, вспоминает недостатки первых лет развития анаморфотной оптики и ошибки отдельных операторов. Мы имели бы больше материала для обсуждения и извлекли бы полезные уроки, если бы наш заслуженный мастер М. Ромм снял хотя бы один фильм с использованием новых видов кинематографа. Подобные же выступления на собраниях и в печати вносят путаницу и не помогают установлению деловых контактов между киноинженерами и творческими работниками.

Нам вообще кажется странным и неубедительным и заявление о том, что обычный кинематограф будет постепенно вытесняться широкоформатным. Форма и содержание фильма связаны друг с другом — каждой кинокартине присуще свое пластическое решение. Поэтому нельзя говорить о вытеснении одной системы кинематографа другой. Каждая из них имеет право на существование при условии ее соответствия содержанию и жанру фильма. В зависимости от этих обстоятельств фильмы могут быть сняты либо для обычного экрана, либо для широкого или широкоформатного. А иногда может оказаться полезной и система панорамного или кругорамного кинематографа.

О них хочется сказать особо.

Миллионы людей тепло встретили наши панорамные фильмы, хотя это еще первые работы, которые далеко не исчерпали возможностей этой системы кинематографа. Панорамный фильм «Широка страна моя...» на Международной выставке в Брюсселе в 1958 году получил высшую награду — «Гран при».

Кинотеатр «Сплендид» в Париже, где показываются советские панорамные фильмы, добился рекордной посещаемости. Первую панорамную картину «Два часа в Советском Союзе» просмотрело свыше 600 тысяч зрителей. С огромным успехом идет второй советский панорамный фильм. В первые же дни демонстрации все билеты были проданы на три месяца вперед. Не выдержав конкуренции, парижская «Синерама» прекратила показ американских панорамных картин. Пятнадцать зарубежных стран ведут сейчас переговоры о прокате наших панорамных фильмов и о покупке у нас киноаппаратуры. В СССР создаются для показа за границей еще два панорамных фильма. Закончены съемки первого в мире игрового панорамного фильма «Опасные повороты» (режиссер Ю. Кун). Идя по нашим следам, американские кинокомпании «Синерама» и «Синемиракл» приступили к съемкам игровых панорамных фильмов...

И в это время некоторые наши режиссеры считают, что панорамные фильмы снимать не надо!

Не лучше обстоит дело с круговой кинопанорамой. Пока она представляет еще один из видов киноаттракциона, который может быть оформлен самым различным образом. Число, форма, величина и расположение экранов, а также условия их наблюдения зрителями в значительной степени произвольны и зависят от желаний и фантазии постановщика аттракциона, а также от возможностей кинотехники. Можно ожидать, что вы, творческие работники кинематографии, более глубоко изучите и эту систему и сможете использовать ее для решения эстетических задач. Интересным, вероятно, явится кинообозре-

ние с использованием всех групп или только некоторых экранов театра круговой кинопанорамы. Этим способом можно создать искусствоведческий фильм, воспроизводящий, к примеру, Севастопольскую или Сталинградскую панораму. Советская система круговой кинопанорамы благодаря использованию двухъярусного экрана, высоким кинотехническим показателям изображения и звука открывает перед вами значительно большие возможности, чем «циркорама», созданная американцами. Так, например, по просьбе чехословацкого правительства круговой панорамный театр с советским оборудованием построен в Праге.

●

Когда доводы противников тех или иных систем кинематографа исчерпаны, они начинают говорить о технологической трудности производства широкоэкранных, панорамных или широкоформатных картин. Это справедливо. Однако нужно учесть, что новые кинематографические системы появились только пять лет назад, в то время как кинематограф существует уже 65 лет.

Напомним тут же, что за всю свою историю кинотехника не раз выходила за рамки постоянной роли оруженосца киноискусства. Она заставила «великого немого» заговорить, окрасила бело-черные силуэты экрана, она же сделала возможным создать «эффект присутствия» с помощью новых видов кинематографа. Их противники, практически не работая с новой техникой, могут оказаться в таком же невыгодном положении, в каком оказались многие наши и зарубежные режиссеры, встретившие в свое время в штыки звуковое и цветное кино.

Вместо того чтобы ссылаться на имеющиеся недостатки и трудности, которые всегда бывают в каждом новом деле, вместо того чтобы бесцельно бороться против новых технических средств, не лучше ли было бы совместными усилиями творческих, научных и инженерно-технических работников, создавших эти новые советские системы, работать над их дальнейшим улучшением и усовершенствованием? А для этого нужно как можно больше экспериментировать и больше снимать картин. Тогда развитие новых форм киноискусства и совершенствование новых кинематографических систем пойдет значительно быстрее.

М. ВЫСОЦКИЙ, кандидат технических наук
Е. ГОЛДОВСКИЙ, заслуженный деятель науки, доктор технических наук, профессор
Б. КОНОПЛЕВ, инженер, лауреат Сталинской премии

В Союзе работников кинематографии СССР

ТВОРЧЕСКОЕ СОРЕВНОВАНИЕ ДОКУМЕНТАЛИСТОВ

Хорошей традицией студий кинохроники прибалтийских республик и Белоруссии стали творческие соревнования, завершающиеся ежегодным смотром.

Секция документального кино решила этот опыт, способствующий повышению идейно-художественного качества киножурналов, очерков, сюжетов, перенести и на другие студии кинохроники.

Намечено семь соревнующихся групп, объединенных по территориальному признаку — Москва, Киев, Ленинград; прибалтийские студии и Белоруссия; Кишинев, Ростов-на-Дону, Орджоникидзе; Свердловск, Саратов, Куйбышев; Новосибирск, Иркутск, Хабаровск; закавказские и среднеазиатские студии.

По кинопериодике первое место и переходящий вымпел будут присуждаться студии за журналы, отличающиеся высоким идейно-художественным уровнем, оригинальным творческим решением, высоким изобразительным качеством, интересным музыкальным и графическим оформлением.

Съемочная группа лучшего короткометражного (1—2 части) документального фильма любого жанра будет награждена переходящим кубком.

Кроме того, специальными дипломами будут отмечены работа режиссера, оператора, звукооператора, сценариста или автора текста, а также музыкальное оформление фильма.

Творческое соревнование предусматривает и конкурс на лучшую операторскую работу по следующим сюжетам: промышленность, сельское хозяйство, кинопортрет, культура и быт советских людей, событийный репортаж, синхронные съемки, темы, посвященные детям, искусству, спорту, и сюжет на свободную тему.

Победители конкурса премируются почетными дипломами и памятными подарками.

Жюри смотров состоят из представителей министерств культуры, соревнующихся студий и СРК СССР.

●

Секция документального кино провела в Центральном Доме кино творческую встречу с кинохроникерами Сибири и Дальнего Востока.

Гости показали москвичам фильмы: «Начинается город», (режиссер А. Косачев, Дальневосточная студия), «Человек — хозяин Севера» (автор-режиссер П. Непомнящих, Иркутская студия) и «Подвиг сибирячки» (режиссер Н. Лебедев, Новосибирская студия).

Участники обсуждения И. Копалин, И. Венжер, В. Трошкин, Ф. Киселев, Н. Кармазинский и другие отметили бесспорные творческие достоинства фильмов «Начинается город» и «Человек—хозяин Севера». Ряд серьезных критических замечаний был высказан в адрес киноочерка «Подвиг сибирячки».





Файзулла ХОДЖАЕВ

СОЛНЦЕ ЗА КАЖДОЙ ТУЧЕЙ

В № 1 журнала «Искусство кино» за 1959 год, в разделе «Замыслы, поиски, опыты», были напечатаны дневниковые записи молодого узбекского киноработника Файзуллы Ходжаева «Мы ищем героя».

Редакция продолжала следить за творческой судьбой сценариста. В этом номере мы предлагаем вниманию читателей его сценарий «Солнце за каждой тучей». Нам кажется, что эта работа, являющаяся как бы продолжением ранее опубликованных материалов, представляет интерес, так как рассказывает о молодых строителях, наших современниках.

Древняя улочка на окраине большого южного города. Весеннее утро. С оглушительным тарахтеньем проползают два тяжелых бульдозера. Черноволосая девушка в спецовке прильнула к трубке нивелира. Стрела башенного крана плывет над улочкой. Стоящие на ней глинобитные заборы осыпались, плечи прохожих возвышаются над ними... Улочка доживает последние дни.

Тень лунного серпа лежит на дороге между заборами. Заунывное бормотание муллы, читающего молитву, покрывает шумы стройки.

Из ворот часовни появляется погребальная процессия. Шестеро молодых мужчин несут на плечах носилки с покойником. Шестеро молодых мужчин, спотыкаясь о ноги несущих, торопливо шагают рядом и подменяют их.

Впереди носилок бежит паренек шестнадцати лет. В коротких, не по росту, брюках и пиджачке. Большеголовый. Лопоухий. Смуглый до черноты. Он ловит на себе печальные взгляды прохожих и, словно чего-то устыдившись, надвигает на глаза мохнатую кепку.

Голос. Это я, Убай Акбаров. Я не знал того, кто умер. Меня привел сюда отчим...

Процессия минует улочку, скрывается в воротах мусульманского кладбища.

К воротам подъезжает такси с открытым верхом. В машине — несколько пожилых мужчин с заплаканными лицами и старик в чалме, отрешенно взирающий по сторонам.

Голос. Вот он, отчим,— в чалме. Он мулла. Не знаю, как другие муллы, а мой отчим больше всего любил деньги. Он говорил: «Когда люди хоронят близких, у них размягчаются сердца и они по достоинству оценивают заботы тех, кто провожает покойника в последний путь».

Убай подбегает к такси, распахивает дверцы. Держа отчима под руки, помогает сойти.

По тропинке, вьющейся между могильными плитами, мужчины цепочкой спускаются к свежевырытой яме. Убай и отчим замыкают цепочку.

Глаза Убая совершенно сухи.

— Плачь, бессердечный! — шепотом приказывает отчим.

— Не текут слезы! — угрюмо отзывается Убай.

Воровато оглянувшись, отчим хватает его за ухо, выкручивает.

И на глазах Убая наворачиваются слезы...

Голос. И так каждый день!

Яма клубится паром. Вокруг нее на корточках сидят люди. Отчим раскачивается на скамейке, спрятав кисти рук в рукавах халата, и тянет заупокойную. Убай с ненавистью глядит в его равнодушное лицо.

Голос. Приходилось терпеть. Так уж водится по обычаю: старший управляет, младший угождает. А старшим в доме был отчим. Мой родной отец погиб на войне. Мать не смела и пикнуть, боялась. Директор нашей школы сочувствовал, но ничего не делал. Наверно, думал: дело тонкое, семейное, сами разберутся...

На улочку выполз бульдозер, уперся в забор.

Голос. Мы «разобрались»: я ушел из дому...

Тяжело повалился забор, разлетелся на куски. Из клубов пыли возникла заглавная надпись фильма:

СОЛНЦЕ ЗА КАЖДОЙ ТУЧЕЙ

Титры появляются на фоне стены. Высоченной, бесконечной, гладкой, унылой... Исчезли титры.

Мимо той же стены побрел Убай. Руки в карманах затрепанных брюк, шея втянута в поднятый воротник пиджачка. Убай зябнет, ежится: на улице едва светает...

— Алё, друг! — окликают Убая.

В нескольких шагах от него по улице катится «МАЗ». К нему прицеплен трайлер, на котором новенький экскаватор.

— Слышь, парень! Как проехать за город, на окружную? — спрашивает водитель — русоголовый парень лет двадцати двух.

Убай даже не обернулся, только плечом повел.

— Очнись, родной, в кювет попадешь!

Убай замедлил шаги, смерил водителя свирепым взглядом. И вдруг какое-то решение озарило беглеца.

— За город? Могу показать! — Он взлетел на подножку машины.

... «МАЗ» плавно катится по безлюдным улицам и площадям.

Убай напряженно глядит в ветровое стекло.

— Направо!.. Налево!..

«МАЗ» послушно сворачивает в ту и в другую сторону.

— Я сам нездешний, из Черной степи,— деловито объяснил водитель.— Большие дела делаем. Слыхал?

Убай молчит, занятый своими мыслями...

Улица.

Другая.

Бульвар.

Проспект...

И вот в лучах «МАЗа» засветились огоньки дорожного указателя с надписью «Окружная». Огоньки стремительно приближаются.

Водитель сбавил скорость.

— Спасибо, друг! Заходи в гости, если будешь в наших краях!

— Я хоть сейчас в гости! — Убай кивнул на дорогу.— Поехали, поехали, не тормози!

— Дома-то не заругают? — усмехнулся водитель.

— Нет дома.

— Как это — нет?!

— Очень просто. Нет, и все. Отца на фронте, мать...— Убай скривил презрительную гримасу.— В общем, матери тоже нет!— И в беспокойстве завертел головой по сторонам.

За окнами «МАЗа» проплывают пригородные постройки: заводские корпуса, будки трансформаторов, колхозные плантации. Они резко замедляют движение, вот-вот остановятся, замрут...

— Езжай!— заорал Убай.

Но водитель безучастно смотрел в пространство.

— Ну и не надо! — Убай рванул ручку дверцы.

— Погоди... Давно его... отца?

— В сорок пятом!

— Перед самым концом, выходит... И у меня перед самым...

Пригородные постройки за окнами «МАЗа» вновь слились в сплошную линию...

— В гости — так в гости. Подержись! — Не отрывая руки от баранки, водитель протянул Убаю локоть.— Константин Хорошков...

— Убай! — Беглец встряхнул локоть обеими руками, в приливе благодарности шлепнул Хорошкова по спине.— Ты добрый!

— Чудак...— Хорошков открыл ящик под ветровым стеклом, достал пачку «Беломора», распечатал ее, закурил.

Из ящика торчал кончик булки.

Убай с трудом отвел от нее глаза, равнодушно уставился в окно.

Хорошков перехватил взгляд и протянул булку Убаю. Пошарил в ящике, вынул учебник «Курс высшей математики» и кусок колбасы. Учебник сунул обратно, колбасу положил на тотчас сомкнувшиеся коленки Убая.

Убай выставил вперед живот и постучал по нему кулаком: мол, сыт.

— Не стесняйся,— сказал Хорошков.

— Да сыт я!

— Кому говорят! — Хорошков сделал «страшные» глаза.

Убай подозрительно посмотрел на него и взял еду.

Хорошков почувствовал его смущение. Кивнув на баранку, он бодро спросил:

— Хороша машина?

— «ТУ-104»!— похвалил Убай.

— Правильно,— согласился Хорошков.— Сто тысяч набегали без капремонта! Думаем еще тридцать, то есть пятьдесят сделать. Сделаем, друг, не подведешь?

Склонил к баранке ухо, нажал сигнал. «МАЗ» отозвался веселым ревом. Хорошков расплылся в счастливейшей улыбке, но, не желая баловать «друга» похвалами, зашептал:

— Говорит: «Не подведу». Он ведь все понимает. Сказать не может — не научили, а понимает!

— Ц-ц-ц!— зацокал Убай, поддаваясь его таинственному тону.

— А за что мне такое уважение?

Убай пожал плечами.

И Хорошков начал рассказывать. Мы не слышим голоса Хорошкова, только видим его задумчивое лицо, бесконечно добрые глаза, руки, обнимающие баранку...

Убай, слушая, хмурится, хохочет, недоверчиво покачивает головой. И время от времени надкусывает то колбасу, то булку...

Выглянуло солнце, сплело золотые венчики на головах Убая и Хорошкова.

А пригородные постройки отодвигаются вдаль, исчезают вовсе...

За окнами «МАЗа» возникает степь — безбрежная, как море, пустынная. Нигде ни кустика, ни деревца — сплошь бурьян, низкий, будто стриженный под бобрик, серый от пыли. Там и сям плешины солончака: черные, как мазут, схваченные твердой соляной коркой, и белые, присыпанные солью, точно снегом. На солончаке не рос даже бурьян. Полдень: небо вылинявшее, голубоватое, рыжие подпалины на горизонте. В небе — солнце, гигантский белый диск.

«МАЗ» неторопливо катится по черному асфальту магистрального тракта. Над радиатором машины вдруг стал стелиться пар.

— Что-то рано,— озадаченно сказал Хорошков и свернул на старую дорогу, под острым углом убегавшую от тракта. Проехал полсотни метров, остановил машину и достал старую камеру. Невдалеке виднелся древний колодец. Убай схватил камеру и побежал к колодцу.

... Яма, полузанесенная песком. Над ней примитивный ворот: бревно на двух рогатках, обмотанное полуистлевшей веревкой. К одному ее концу привязано кожаное ведро, к другому — верблюд, чтобы таскать из колодца воду.

Верблюд был стар. Свалявшаяся клочьями шерсть и струпья запекшейся крови покрывали облезлую кожу. На струпья садились слепни, жалили. Верблюд только прядал ушами: привык.

Убай бросил ведро в черную дыру колодца, решил достать воду сам.

Верблюд же не мог не работать: привык, приучили.

Подошел к колодцу. Постоял.

Пошел обратно, увлекая за собой веревку.

Бревно завертелось, и над дырой появилось ведро с мутной жижей на донышке.

Убай в два прыжка подскочил к кабине, схватил недоеденную булку. В два прыжка — обратно, к верблюду.

Губы верблюда взяли булку и благодарно лизнули ладонь...

Рядом с Убаем встал Хорошков, погладил теплую морду животного.

— За что его? — выдавил Убай.

— При феодализме жил,— ответил Хорошков.— А какая там жизнь — сам знаешь...

— Так почему его не отпускают? Ведь нет феодализма!

— Наверно, забыли. Колодец-то высох. А воду нам в цистернах возят...

— Интересно!— возмущенно перебил Убай.— Старался человек, мучился, а его забыли?! Давай отпустим, Костя!

Хорошков с интересом поглядел на него, достал перочинный нож и перерезал веревку.

— Бегите!— крикнул Убай.

Верблюд не шелохнулся.

Убай схватил обрывок веревки, болтавшийся на шее верблюда, и потащил его в степь. Верблюд нехотя поплелся за ним. Но вот, почувствовав себя на свободе, он втянул ноздрями воздух и рысцой затрусил по степи, довольно всхрапывая...

...А под колеса «МАЗа» опять убегала черная лента асфальта.

С кончика телеграфного столба лениво взмыл стервятник, покружил над машиной. Она показалась ему букашкой, прилепившейся к земле.

Убай подавленно молчал, робея перед бесконечным степным пространством, чувствуя свою бесконечную малость. Потом растерянно спросил:

— Что же вы здесь делаете, Костя?

— Строим.

— Что же здесь можно построить?!

«Здесь будет водохранилище!»— ответила аршинная надпись, сделанная размашистой кистью на фанерном листе, приколоченном к столбу у обочины.

«Понял?» — взглядом спросил Хорошков и вывернул баранку.

«МАЗ» покатился по дорожной насыпи, что вела на строительство.

... Убай с интересом поглядывал в окна машины. Он увидел, как, чернея в лучах заходящего солнца, строители передвигались по земле, склоняясь к ней всем телом, почти падая, распластавшись в воздухе, как птицы. Так был силен ветер.

С глухим гудением по степи плясали смерчи — черные столбы песка и пыли, свившиеся жгутом. Огромные столбы — до неба!

На ветровом стекле «МАЗа» толстым слоем оседала пыль. «Дворники» стирали ее со скрипом.

— Ты смотри! — воскликнул пораженный Убай.

Хорошков зевнул. И когда «МАЗ» свернул с насыпи на колею — две параллельно тянущиеся тропинки,— парень лениво обронил:

— Фронтовая...

«МАЗ» обогнала полуторка. Навстречу ей выкатилась трехтонка. Уступая дорогу, полуторка съехала с «фронтовой» на солончак и вдруг встала «на попа», задрав в небо передний скат. Навзничь опрокинулся водитель, привалившись спиной к стенке кабины.

А шоферы подоспевших машин стали подтрунивать над ним.

— Ты чего туда залез, анекдотист? — справился один шофер.

— Он от жены прячется! — ответил ему другой.

— От тещи! — добавил третий.

— Все одно достанут! Не укроешься!— потешался четвертый.

— Чего они смеются?— возмутился Убай.

— От скуки, — ответил Хорошков.

— Разве от скуки можно смеяться?

— Можно. От скуки все можно...— Глянув в испуганные глаза Убая, Хорошков добродушно улыбнулся.— Не переживай. Его спасут. Мы тут как братья: одной ниткой связаны...

Шутники уже доставали буксирные тросы...

Убай озадаченно уставился на Хорошкова:

— Ну и жизнь у вас, Костя!

— Не говори! Не живем, а существуем,— признался Хорошков. Потом усмехнулся, сказал с горечью:— Раньше была жизнь — я понимаю. Плачу при одном воспоминании! Степь — шаром покати: ни живой души, ни тростиночки. А природа! Волки прогуливаются! Морозы! Мы с моим другом Ахметшиным геологов возили. В две смены работали. Днем по степи гоняем, ночью греем моторы. По нескольку суток, бывало, не спали!.. Словом, жили как боги. Теперь не то — скучища. Видал?

Неподалеку в поле трепыхалось на ветру два десятка брезентовых палаток — временное жилье строителей.

— Хоть курочек разводи. Цивилизация!— в тоске восклицал Хорошков.— Вдобавок эти понаехали — прекрасный пол!

Женщины, девушки, девчонки... Их великое множество на стройплощадках — в выцветших косынках, с газетными лоскутками на облупленных носах.

— Верь мне, Убайка,— доказывал Хорошков.— Если где-то заводятся женщины — романтике каюк. Начинаются дети, пеленки, сцены ревности и прочая косметика...— Он неожиданно умолк, лицо его сделалось враждебным.

Убая глубоко тронула жалоба.

— Зачем же ты ушел от геологов?

— Не я один — Ахметшин тоже. Да ты приглядись!

Убай снова поглядел в окна.

Увидел еще одну дорожную насыпь. Пробивая пылевые облака лучами фар, грузовики и самосвалы подъезжали к концу насыпи, ссыпали гравий. Насыпь удлинялась на глазах и все дальше уходила в степь.

Широко, как моряки, расставив ноги, строители стояли на лесах, ходивших ходуном, и возводили стены.

Раскачиваемые порывами ветра, верхолазы-монтажники на мачтах опор подвешивали провод линии тока высокого напряжения.

Садовники обсаживали городок деревцами. Вокруг каждого саженца вбивали по четыре колышка. Четыре проволочных тросика, зацепленные за колышки, сплетали на стволах — детских, толщиной в мизинец. И ничего не мог поделать ветер: тросики пружинили, удерживая деревца на земле... Метр за метром люди отвоевывали у степи землю.

— Красиво!— сказал Убай.

— Это что: нулевой цикл. Вот она, суть!

«МАЗ» въехал в гигантский котлован — резервуар будущего водохранилища.

Спускались сумерки. Ослепительно вспыхивали огни электросварки в паутине арматуры.

Лучи прожекторов вырезывали из тьмы корпуса шагающих экскаваторов.

Ковши вгрызались в грунт.

Десятки грузовиков подставляли им кузова. Глыбы грунта обрушивались в них.

Нескончаемой цепочкой машины тянулись из котлована. Нескончаемая цепочка машин вливалась в котлован.

Многоголосый рев моторов. Лязганье гусениц. Скрипение тросов. Уханье земли...

Перекрывая шум, Хорошков восторженно орал:

— Мы сюда канал подведем! Совхозы построим! Вот будет жизнь!..

Огни остаются позади, шум стихает. «МАЗ» выбирается из котлована, движется мимо бугров грунта и цепочки шагающих экскаваторов, роющих русло канала.

— Ты не думай, мы не жалеем! — все кричал Хорошков по инерции.— Но хочется чего-то большего! Ведь не для этого родились! Ведь наше время начинается, дайте и нам себя показать!— Он безнадежно махнул рукой и уже тише добавил:— Не я один страдаю — все...

...Ты сегодня мне принес
Не букет из пышных роз,
Не фиалки и не лилии... —

пела заигранная пластинка радиолы.

Две пары босых ног шаркали в ритме фокстрота по земляному полу палатки. Танцующие были в трусиках. Танцевали два загорелых парня лет двадцати.

На голой шее одного болтался галстук. На другом была помятая соломенная шляпа. Лица обоих подчеркнуто серьезны, движения нарочито неумелы. Танцующие самозабвенно дурачились, как это умеют физически крепкие ребята, которым некуда девать свою энергию...

Фанерная стенка высотой в полтора метра разделяет палатку на мужскую и женскую половины. В мужской кроме танцующих еще двое парней.

У тумбочки — Гриша Жоголь. Намазывает на кус хлеба длиной в локоть толстенный слой сливочного масла, а бумагой, в которой хранилось масло, старательно вытирает руки: «хозяйственный» малый.

На койке лежит Равиль Ахметшин, читает донельзя затрепанную книгу — «Продолжение легенды» Кузнецова. У него по-татарски скуластое лицо, внимательные, словно чего-то ждущие, чуть грустные глаза, пухлые добрые губы кривятся в иронической усмешке... Музыка мешает Ахметшину, он досадливо морщится, бросает на товарищей сердитые взгляды. Не выдержав, вскакивает:

— Довольно, ребята! Надоело!

— Им хоть в лоб стреляй — не послухають! — сказал за фанерной стенкой простуженный женский голос.

— Праско-о-вья!— укоризненно протянул парень в шляпе.— Мы в степу живем, культуры не видим...

— Одна и радость что музыка! — поддержал парень с галстуком, и оба пропели:

Ландыши, ландыши, белый букет!

— Тихо, граждане! — гаркнул Хорошков, появившись в дверях палатки.

Радиола захлебнулась.

— Фешенебельная гостиница, а?— обернулся Хорошков к Убаю, стоявшему рядом с ним, и широким жестом обвел продолговатый дощатый стол, врытый в землю посреди палатки, тощие матрацы на койках, «абажур», сделанный из перевернутой вверх дном соломенной корзины для бумаг...

Ахметшин вновь уткнулся в книгу.

— Друг у меня культурный,— доверительно шепнул Хорошков и подтолкнул Убая к Ахметшину.— Знакомься, Равиль. Зовут Убайкой. Ничейный. Надо бы пристроить...

Жоголь равнодушно глянул на Убая и вонзил зубы в кусок хлеба с маслом.

А Хорошков, Ахметшин и весельчаки «Шляпа» и «Галстук» обступили Убая и с критическим видом, почесывая затылки, осмотрели его с головы до пят.

«Ш л я п а» (*ковырнул пальцем жиденькие мускулы Убая*). Убыток — не работник. И где их только таких откапывают?!

А х м е т ш и н. Да, мальчик явно неудачный. Надолго к нам, товарищ?

Смущенный таким приемом, Убай горячо закивал.

А х м е т ш и н (*преувеличенно грозно*). То-то же! Дезертиров мы не любим...

«Ш л я п а ». Мы их выводим в камыши на съедение комарам.

«Г а л с т у к». Они высасывают кровь. Пять минут — и оттаскивай!

Х о р о ш к о в. А обглоданные кости кладем на видное место. Чтобы другим было неповадно!

У б а й (*струсив*). А я не боюсь!

А х м е т ш и н. Но?!

У б а й. Последним человеком быть!

А х м е т ш и н (*товарищам*). Блатной мальчик... (*Убаю.*) Откуда ты взялся, сокровище?

У б а й. Я приехал из Америки на растрепанном венике. Веник растрепался, а я здесь остался!

Ж о г о л ь. А сюда зачем?

У б а й. Жинка заставила. «Езжай, говорит, на ударную стройку. Там рубль длинный...». Ты не женат? Правильно! Жена — хомут!

Он похлопал себя по шее.

Ж е н с к и й г о л о с з а с т е н к о й. Слухай, а когда тэбе былы последний раз?

У б а й. Чего?!

А х м е т ш и н. Изъясняешься очень складно. Так и тянет дать тебе...

У б а й (*заулыбался*). Так я в русской школе учился!

Х о р о ш к о в. Даже очень складно. Будто пляшешь!

У б а й. Я и сплясать могу!

Х о р о ш к о в. Да? Ну-ка! (*Снял со стены гитару.*)

— Цыганочку. С выходом!—Убай пошел по кругу. Лениво-равнодушный, небрежно постукивая ладонями по лодыжкам, коленкам, груди,— как заправский плясун...

«Шляпа» и «Галстук» азартно бьют в ладоши.

Взгляд Ахметшина скользит по протертым до дыр локтям пиджачка Убая, по порванным кедам.

Убай пляшет. Покрикивает Хорошкову «Чаще, чаще!», хотя тот и без этого бешено щиплет струны. Очень хочет Убай понравиться... Но вот последнее коленце, и Убай замер.

И тотчас Ахметшин обнял его за плечи, усадил рядом на койке.

— Так вот, «растрепанный веник». Человек ты, я вижу, безотказный. Будешь жить у нас и работать пойдешь в нашу бригаду...

— Как сын полка,— добавил Хорошков.

— А я за мамку сойду!— «Шляпа» изобразил внушительную женскую грудь.

— Хлопчики, закройте уши — я выражаться буду! — снова сказал женский голос, и над стенкой появились пронзительно голубые глаза, облупленный нос и рыхлые добрые губы. То была тетя Паша Кучеренко.— Я за мамку сойду! — объявила она решительно.— Дэ одын, там и второй...

В железной бадейке башенного крана тетя Паша купала трехлетнего малыша.

У б а й. А мне это ни к чему. Все вы сначала добрые, а потом не наплачешься...

Х о р о ш к о в. Что-о?! Да ты знаешь, кто мы такие? Объясни ему, Равиль!

Ахметшин с загадочным видом достал из-под койки рюкзак, вынул новые полуботинки и положил их на руки оторопевшего Убая.

А х м е т ш и н. Носи. Пляши. Чтоб небу стало жарко!

Х о р о ш к о в. Убил, убил! (*Ревниво оттащил Убая к своему чемодану.*) Ты за меня держись, мне ничего не жалко! (*Достал новый костюм.*) Стильная вещь. Брюки узкие!

Т е т я П а ш а. Так можно расширить... (*Вынесла швейную машинку.*)

— Режь! — скомандовал Хорошков.

Лязгая огромными портновскими ножницами, тетя Паша распорола брюки по шву...

Ж о г о л ь (*недовольно посмотрев в горящее вдохновением лицо Хорошкова*). Оно, конечно, благородно — усыновлять. Но что с ним дальше делать? Специальности никакой... (*Убаю.*) Ведь нету специальности?

У б а й (*горячо*). Будет!

Ж о г о л ь. Только будет! А у нас уже по три специальности, мы бригада комплексная... (*Парням.*) А во-вторых, он малолетка, почирикал шесть часов — и нет его. А у нас план. А план — это заработки...

Т е т я П а ш а. Не слухай ты его. У Гриши мозга за мозгу зачепылась. Врачи ковырялысь — розчепыть не змоглы...

«Шляпа» вручил Убаю кальсоны и монтерские когти для лазания по столбам. «Галстук» — стаканчик для бритья и мастерок с обломанной ручкой. Тетя Паша набросила на плечи Убаю свой плащ, достававший ему до пят.

Сбитый с толку неожиданным приливом «родственной» нежности, Убай исподлобья разглядывал лица.

— Все равно не согласен. У меня есть мать. И отчим. Я от них убежал...

— Они что, издевались? — спросил Ахметшин.

Убаю не дали ответить. Хорошков и «Шляпа», изнывавшие от затянувшегося разговора, стянули с него старые брюки, сунули ноги в штанины распоротых брюк, затолкали руки в рукава пиджака и натянули сверху плащ.

— У меня есть мать! И отчим!— в смятении повторял Убай.

— «Кто сказал — мать?!»— Ахметшин надвинулся на него, зловеще щелкая машинкой для стрижки волос.

«Галстук» вцепился в руку Убая и начал чистить пилкой ногти... И вот парни поднесли к лицу Убая зеркальце и опустили его до пят, дабы «сын» мог увидеть себя в полный рост.

И Убай поверил «семейству». Зарделся, тихо сказал:

— Спасибо...

Метнулся к Ахметшину, попытался поцеловать ему руку. Ахметшин отдернул ее. Убай — к Хорошкову.

— Говори, чего делать, Костя!

— Как — чего? Понимать надо. Прибавление семейства!— Хорошков пошел по кругу с авоськой пустых бутылок.

Убай вырвал авоську, подобрал полы плаща и пулей вылетел из палатки.

... Он вернулся, держа в одной руке авоську с бутылками вина, другой обнимал хлебную буханку, консервные банки и круг сыра.

Парней в палатке не было.

Убай заглянул в женскую половину. Там одна тетя Паша. Держит над бадейкой выкупанного малыша, вытирает его простыней.

— Где ребята?— упавшим голосом спросил Убай.

— На танцы пишлы. Молодняк, к девушкам тянутся — не удержишь, — объяснила тетя Паша.

Донеслась развеселая мелодия, потом шарканье сотен ног и гоготанье.

На знакомом магистральном тракте топтались пары — обитатели городка.

Несколько аккордеонистов наяривали фокстрот.

В месиве танцующих проплыло лицо Ахметшина... Лицо Жоголя... Хорошкова...

Водители проезжавших по тракту машин мигали фарами, гудки сигналов слились в протяжный рев.

Но никто не уступал дороги, это всех лишь раззадоривало. И водители на первой скорости, притормаживая, пробирались сквозь толпу, оттесняя танцующих бортами машин...

— Сами послали и сами...— забормотал помрачневший Убай.

В дверь постучали.

Лицо Убая озарилось надеждой. Он кинулся к двери, распахнул ее и помрачнел еще больше.

На пороге стояла молоденькая женщина.

— Можно? — спросила она.

— Дэ тебя носит, мать?! —обрушилась на нее тетя Паша.

— Я только-только со смены...

— «Со смены, со смены»! А що з датыною — так до нього дила нэма! — Тетя Паша вынесла в мужскую половину завернутого в простыню малыша.

— Ой, да он чистый. Спасибочки, Прасковья Сергеевна! — Мать подхватила сына на руки, понесла к выходу.

Убай завистливым взглядом проводил малыша, спросил:

— А где танцы, тетя Паша?

— Яки тебе танцы? Ложись спать!— Она подтолкнула его к застеленной раскладушке.

Убай не посмел спорить, покорно стянул с себя плащ.

Тетя Паша отвернулась.

— А как же с этим? — спохватился Убай, тряхнув авоськой с бутылками.

— Мал еще об этом думать! — Тетя Паша отняла авоську и отправилась в женскую половину...

...Ночь. Оконце палатки усыпано звездной пылью. На улице буянит ветер, рвется в палатку, она стонет, скрипит, трепыхается.

Парни безмятежно спят.

Во сне улыбается Убай, лежащии на раскладушке меж койками Ахметшина и Хорошкова, и обнимает монтерские когти, торчащие из-под подушки.

... В оконце заглядывает солнышко.

Сладко чмокают во сне «отцы» и «мамки»...

Убай уж на ногах: несет кусок бахромчатой материи и жестянку клея, направляясь к «МАЗу» Хорошкова, стоящему у палатки. Подошел, стал обклеивать материей внутренность кабины, бросая на дверь палатки таинственные взгляды..

В двери появился заспанный Хорошков.

Убай горделивым жестом пригласил его полюбоваться своей работой.

— Возьмешь меня в стажеры?

— Что ты с ней сделал?!— ужаснулся Хорошков.

— А что? Красиво!— Убай тронул пальцем бахрому.

— Да ты с ума сошел! — Хорошков подлетел к машине и принялся отдирать «красоту», приговаривая:— Это же боевая машина, не катафалк! Понимать надо!

Убай потускнел, поплелся к умывальнику возле стены палатки...

Умывальник коллективный, в нем три соска. Они заняты голыми до пояса Ахметшиным, Жоголем и «Шляпой». В ожидании своей очереди Убай встал позади Ахметшина...

Первым за полотенце взялся Жоголь. Убай протянул было к соску сложенные ладони, но Жоголь отпихнул их и, бросив полотенце на умывальник, подставил под струйку шею, потом спину и грудь... Вымыл ноги... Ботинки... Выстирал майку.

Потрясенный такой чистоплотностью, Убай не заметил, что уже освободились два других соска. Он не мог оторвать от Жоголя глаз. А когда тот наконец взялся за полотенце, к Убаю шагнул Ахметшин и строго сказал:

— Время! — И заторопился к «МАЗу», в кузове которого сидело «семейство».

И Убай только теперь понял, что Жоголь издевался над ним. Смерив его презрительным взглядом, он направился к «МАЗу»...

Приехав на строительную площадку, Убай с хозяйским видом обошел четырехэтажный дом, который с фасада штукатурила бригада Ахметшина. Остановившись, запрокинул голову и долго смотрел на парней. Потом сказал:

— Красиво!

Сбросив спецовки, парни работали на лесах, опоясавших четвертый этаж. Убаю казалось, что их бронзовые тела парили в небе, задевая головами облачка-перышки...

Взгляд Убая остановился на окне комнаты второго этажа. Там виднелись головы Ахметшина и незнакомого парня, размахивавшего мастерком.

... Убай вбежал в комнату, выпалил:

— Дай работу, Равиль! Руки чешутся!

— Не мешай!— бросил Ахметшин.— Хотя погоди... Спляши-ка!

Недоумевающий Убай выбил ногами дробь.

Со стен и потолка посыпались комья еще не просохшей штукатурки.

— Это как понимать?— Ахметшин засверлил парня насмешливым взглядом.

— Это квартира, бригадир,— не танцплощадка!— назидательно ответил парень.

— А если мне захочется повесить фото, любимую девушку?— Ахметшин достал из внутреннего кармана спецовки блокнот, вырвал чистый листок и пришпилил его гвоздем к стене. Он мгновенно отвалился вместе с куском штукатурки.

— Девушку вот где надо держать, в левом кармане!— парень ткнул пальцем в грудь.

— Бригадир, получи чертеж!— В комнату вошел мужчина средних лет с замусоленной орденской планкой на пиджаке и протянул свернутую в трубку кальку.

Ахметшин развернул ее, окинул внимательным взглядом, сердито свернул.

— Пусть техотдел оставит это себе на память. Я по такому чертежу работать не буду.

— Я в этих всяких чертежах слабо разбираюсь,— виновато признался мужчина.

— Надо разбираться — вы строймастер. Судите сами,— уже дружелюбнее продолжал Ахметшин.— Санузел — в пяти шагах от дома. Лето, жара, мухи, а ведь во дворе станут играть дети!..— Он вернул чертеж и прошел в соседнюю комнату.

— А мне что делать?— нетерпеливо спросил Убай.

— Работать... Честно...— машинально ответил Ахметшин, наблюдая за движениями молодой женщины, грунтовавшей потолок.

— Но ведь ты, Равиль, не говоришь, что делать,— робко заметил Убай.

— Здравствуйте, товарищи!— сказал кто-то за его спиной, и с лесов в комнату заглянул чистенький молодой человек.

Схватил ладонь Ахметшина своей левой, широко размахнулся правой и шлепнул ею по ладони.

— Поздравляю, Ахметшин! Утерли мы носы монтажникам, не видать им звания, как своих затылков!

— Кто это «мы»? Утирали носы они!— кивнул Ахметшин на женщину и, не останавливаясь, зашагал из комнаты в комнату.

Убай — за ним.

Молодой человек шел по лесам и говорил Ахметшину, мелькавшему в окнах:

— Слушай, выступи сегодня на слете передовиков!

— Нет! — отрезал Ахметшин. — «Ура» кричать не хочу, а серьезно готовиться нет времени...

— Доклад мы сами напишем! Ты только факты дай: как трудности преодолевали и все такое...

— Я не такой глупый, чтобы за меня доклады писали...

— А вам столичные комсомольцы прислали телевизор,— упрекнул молодой человек.— С надписью: «Первой бригаде коммунистического труда!»

— Сгоняй на бетонный, Равиль! Раствор жидковат, стенки моем! — донеслось со стройплощадки.

— Бегу! — Ахметшин шагнул к двери, споткнулся о два пустых ведра, чертыхнулся и, кивнув на ведра, бросил:

— Ты, Убайка, обеспечь товарищей раствором!

— А что такое раствор? —стыдливо поинтересовался Убай.

Но Ахметшин уже скатился по лесам на стройплощадку и вскочил на крыло проезжавшего самосвала.

— Безыдейный у вас бригадир,— тоном обвинения сказал молодой человек работавшему на лесах пожилому штукатуру.

— Не скажи!— заспорил тот.— Работящий он...

— Работящий, как же!— обиженно пробормотал Убай, выходя из комнаты.

Он пошел по лесам второго этажа, с завистью поглядывая на работавших парней и девушек.

На стройплощадку въехала бортовая машина, доверху груженная песком. На песке сидело двое парней... Машина остановилась, и парни, собираясь сгружать песок, взялись за лопаты.

— Замрите!— крикнул им подошедший к машине Хорошков. На плече у него была заржавевшая металлическая штанга.

— Костя! — обрадовался Убай, сбегая с лесов на стройплощадку.

Хорошков отмахнулся, вскочил на подножку машины и кивнул на два столба, стоявших невдалеке.

— Это еще что такое?— удивился шофер.

— Автомат. Ясно?— отрубил Хорошков.

— Ну чего ты все выдумываешь!— заворчал шофер, но включил зажигание.

И вот машина вкатилась между столбами. Хорошков спрыгнул и навесил штангу на металлические крюки, вбитые в столбы, отчего это загадочное сооружение стало похожим на железнодорожный шлагбаум.

— Откройте борта!— распоряжался Хорошков.

Шофер, парни с лопатами и подбежавший к ним Убай молча повиновались. И тогда Хорошков опустил штангу на гору песка в кузове.

— Теперь поезжай, шофер! Да не оглядывайся — шею вывихнешь! И не спеша, пожалуйста, на первой скорости! — весело покрикивал Хорошков.

Машина медленно поползла вперед.

Самодельный шлагбаум уперся в песок и через несколько секунд спихнул его на землю.

— Механизация! — одобрительно заметил шофер, высовываясь из кабины.

Парни с лопатами и Убай дружно заулыбались.

А Хорошков суровым взглядом обвел их лица и укоризненно сказал:

— Привыкли, понимаете, лопаточками и мозолями потом гордятся: «Работяги мы, рабочие!» Нет, шалите, на лопаточках теперь далеко не уедешь!

— Это кто же придумал такую хитрую машину? — притворно удивился один из парней.

— Есть один, по имени Костя, — невозмутимо ответил Хорошков.

— Неужто ты, Константин?— просиял второй парень и шутливо погладил его по затылку.— Золотая голова!

— Только дураку досталась. Ведь я всего пять классов...— Хорошков осекся, словно чего-то испугавшись, потом повернулся к Убаю и подтолкнул его к дому:

— Иди займись делом. Нечего тут...

— Каким делом?!— разозлился Убай.

— Каким скажут, таким и займешься,— осадил Хорошков...

И Убай опять пошел по лесам дома, с завистью поглядывая на работавших парней и девушек. Их лица и руки искрились капельками пота. На губах играли улыбки. Подбрасываемые мастерками, упруго шлепались о стену порции растворной массы... Всеобщая увлеченность работой действовала на Убая удручающе. По дощатым мосткам, соединявшим леса, он взлетел на четвертый этаж и вбежал в одну из комнат.

Комната пустовала. На краю ящика с растворной массой лежал мастерок. Убай поднял его, повертел, и какая-то мысль овладела им.

Он поплевал на руки, подцепил мастерком порцию массы, швырнул ее на потолок. Она не прилипла там — полетела вниз. Убай бросил новую порцию — и она не прилипла. Весь ящик опорожнил Убай. Ошметки массы густо залепили его лицо, грудь, спину. Потом по щекам заструились ручейки слез.

Зажмурившись, Убай ощупью выбрался из комнаты. Прошел по самому краю лесов, оступился, повис над бездной, уцепившись за перекладину. Выкарабкался, пошел дальше...

Спустился на стройплощадку и попал в объятия тети Паши. Она потащила его к бочке с чистой водой, сунула в нее головой... И вот Убай открыл глаза.

— Не говорите! Никому не говорите! — взмолился он.

Бочку окружили парни и девушки, оглядели всклокоченную голову Убая, новую спецовку, снизу доверху заляпанную массой, и дружно расхохотались.

И Убай расхохотался — простодушно, потешаясь над собой...

Невесть откуда у бочки вырос Ахметшин.

Убай так и обмер.

— Ступай в кубовую, Равиль. Я тебе чаю наварила!— проворковала тетя Паша,

Но Ахметшин остался. Жалкий вид Убая растрогал его, он вытянул носовой платок, вытер им лицо «сынка». Обернулся к товарищам.

— Не смешно, ребята!

Потом смутная догадка кольнула бригадира.

— Где это тебя так разукрасили?

— Работал,— уклончиво ответил Убай.

К Ахметшину протиснулся Жоголь.

— «Работал»! — передразнил он. — Одного раствору на полтыщи загубил. А все с нас вычтут!— И занес ладонь, собираясь влепить Убаю затрещину.

Ахметшин отбросил Жоголя.

— Зачем, Равиль? Бей, Гриша! Пару раз можно!— горячо попросил Убай и поморщился в улыбке.— Меня учить надо!

Это всех разоружило; бригада уставилась на него с недоумением.

— Не давай себя в обиду!— сказала тетя Паша.

— Нельзя, — возразил Убай.— Гриша — мой родственник. А кто родственника обидит, тот последний человек.

— Он правильно говорит,— заметил подошедший сторож — старик таджик с дробовиком через плечо.

— Гнать его надо! Мне неинтересно за чужие грехи расплачиваться! — кричал Жоголь.

Тетя Паша оттесняла его в толпу.

— Ах, убыток ты, убыток!— сокрушался Ахметшин.— Ну что с тобой делать, Убайка?

— Не знаю...

— Ладно. Будешь подсобником. Иди вон мусор убери.— Ахметшин кивнул на гору щебня и битого кирпича, возвышавшуюся на стройплощадке.

Тут-то Убай и обиделся.

— Что я — дворник? — вскричал он.— Я же семь классов кончил! Я же алгебру знаю, физику! Я даже коран знаю! — И он выпалил по-арабски несколько фраз.

— Что это? —спросил Ахметшин у сторожа.

— «Разногласия среди верующих — лучший путь к спасению»,— перевел тот.

— Мне охота человеком стать, штукатурщиком!— продолжал Убай, все больше распаляясь. — Мне надо деньги зарабатывать! Я не хочу жить, как дворник!

— Да ты аристократ!— неодобрительно бросил Ахметшин.

На стройплощадку въехал «МАЗ» Хорошкова, в кузове его плескался раствор.

— Пошли, товарищи!— Ахметшин заторопился к машине.

Часть бригады двинулась за ним, другая обступила Жоголя.

— Останемся, товарищи!— Жоголь с независимым видом уселся на краю бочки.

— Ты чего?— удивился Ахметшин.

— Рукавиц не имеется,— лениво протянул Жоголь.

— Что, на складе кончились?

— Нет. А только пусть они там хоть век лежат — не возьму!

— Не унесешь? Машину подать?

— А попрекать бы вроде ни к чему. Я у тебя на пиво не занимаю и обедать к тебе не хожу!

— До чего же ты груб, Жоголь, слушать противно!

— А ты не слушай. Гони пацана, бригадир, здесь не детсад!

И заговорила вся группа:

— Вымпел потеряем!

— Телевизор отберут!

— Что же ему — пропадать?— негодовал Ахметшин.

— А нам какое дело?!— не унимался Жоголь.— В степи живем, одна радость что заработки!

— Минутку!— оборвал Ахметшин.— Ты прогрессивку получаешь?

— Ну?

— А за ветер пятнадцать процентов, целинную надбавку?

— Получаю.

— Ты, одинокий человек, зарабатываешь в два раза больше, чем городской строитель! Чего же тебе надо? Птичьего молока?

— Пусть...

— Молчи! Я, бригадир, имею шестой разряд, а получаю по пятому. Иначе вам всем меньше достанется!..— Ахметшин круто повернулся и зашагал от бочки. Пристыженная группа Жоголя молча потянулась за ним.

Не усидел и Жоголь... Он остановился у «МАЗа» и подпер плечом борт.

— Набирают шантрапу, а ты страдай...

Ахметшин побледнел от гнева.

— Не будь дельцом, Гриша!

— Заботу проявляют, еще бы! Чужими руками мы все умеем!— бубнил Жоголь.

— Уходи! — взорвался Ахметшин и рубанул ладонью воздух.

Жоголь старательно выколотил из штанов пыль, направился к велосипеду с моторчиком, поставленному в подъезде дома, сел на него и медленно покатил с площадки.

Вконец расстроенный Убай смотрел на всех виноватым взглядом...

Вечер. Палатка «семейства». Она безлюдна.

В косых лучах солнца видна раскладушка. На ней аккуратно сложены подарки, не так давно преподнесенные Убаю: полуботинки Ахметшина, костюм Хорошкова, плащ тети Паши, монтерские когти...

У изголовья раскладушки, на тумбочке,— новенький телевизор «Рубин-102». Он включен. Видимо, обитатели палатки куда-то ненадолго отлучились...

Просторная палатка-закусочная. За невысоким прилавком — буфетчик, молодой грузин.

Протиснувшись сквозь толпу, наполнявшую закусочную, у прилавка встали Хорошков и Ахметшин.

— Бутылку «Саперави»!— потребовал Хорошков.

— Что ты — женщина? Бери две,— посоветовал буфетчик.— Свое вино, не казенное, будешь пить и улыбаться!

— Давай скорей, на телевизор опаздываем!— Хорошков выложил на прилавок трехрублевую ассигнацию.

Буфетчик поставил перед ним две литровые бутылки без этикеток. Ахметшин торопливо поднял их, повернулся и замер.

Перед ним стояла тетя Паша. Лицо ее было залито слезами.

— Убежав сиротка,— сказала она и всхлипнула.

— Не может быть!— только и сказал Ахметшин и, опустив бутылки на прилавок, лихорадочно заработал локтями, продираясь к двери. Хорошков и тетя Паша последовали за ним...

Ахметшин, Хорошков и тетя Паша побежали к тракту... Смешались в толпе танцующих. Расталкивали пары, охотясь за мальчишками, издали похожими на Убая. Вытягивали шеи, выискивая его глазами...

Они вернулись в городок.

Зашагали от палатки к другой, заглядывая в каждую...

Стройплощадка бригады Ахметшина.

Леса строящегося дома обегают Ахметшин, тетя Паша и Хорошков.

— Уба-а-й! — зовут они вместе и порознь.

— Ай, яй, яй! — гулко отдается в пустынных комнатах, залитых призрачным лунным светом...

... Убай стоял на обочине тракта, у столба с надписью «Здесь будет водохранилище!», и, «голосуя», вскидывал руку.

Глаза Убая горели ненавистью.

Машины с ревом проносились мимо...

... В палатке «семейства» не зажигали огня. Обитатели ее не то забыли об этом в суматохе, не то прятали друг от друга растерянные лица. В полутьме ярко вспыхивали и гасли кончики горящих папирос. Со стороны тракта слышалась относимая ветром грустная мелодия танго.

— Вернется, никуда не денется! — неуверенно произнес Хорошков. — А, Равиль?

— Пропав хлопчик, пропав! — застонала тетя Паша.

— Зачем раньше времени хоронить? — примирительно сказал Ахметшин. — Подождем немного. Не придет — поищем...

Воцарилось молчание.

— Я тоже без мамки и бати вырос, — вдруг начал Жоголь. — Но ни к кому не прислонялся...

— А где они, родители? — заинтересовался Хорошков.

Жоголь. Длинная история... Отец без вести пропал. Мать оказалась чересчур веселой. Я чуть подрос, она и говорит: «Ты большой уже, работать должен. А я молодая, пожить хочу...» (*Он неожиданно умолк.*)

Хорошков. А дальше?

Жоголь. Что дальше! Ни к кому не лез за помощью!

Хорошков. Куда гнешь, не пойму...

Жоголь. А туда, что нечего его разыскивать. Пусть уходит. Потрется по свету — поймет, в чем жизни смысл!

Хорошков. Ты-то понял, черствая душа?

Жоголь (*убежденно, жестко*). Я понял. Каждый должен своей силой пробиваться, волю свою воспитывать!

Хорошков (*яростно*). Каждый за себя? А люди побоку? Так?!

Тетя Паша. Кончайте. Упустылы малого — так нечего оправдываться!

Хорошков. Кто оправдывается? Да мы...

Тетя Паша. Що — мы? Барахла накидалы? На телевизор зменяли малого? Пристроить не змоглы?

Хорошков. Ахметшину скажи!

Тетя Паша. Що Ахметшин, що ты с Жоголем — одна бражка. Бригада коммунистического труда!

Хорошков. Меня с Жоголем мешать не надо...

Тетя Паша. Разговоры разные, а дило одно!

Хорошков. Верно, делаем одно. Водохранилище строим, дадим воду жаждущим землям...

Тетя Паша. Во-во! Вы с «МАЗом» километры копите, мы план перевыполняем... Так и Убайку отпихнули!

Ахметшин. Разве плохо, что мы работе преданны?

Тетя Паша. Надо быть жизни преданным, людям!

Хорошков (*искренне удивился*). Посмотрите, какая умная! Тогда зачем, по-вашему, все это затеяли?

Тетя Паша: Звания-то? Не для процентов. Тут главное, щоб люди стали добрые. И радость была агромадная. И злость. Против хитрых и всяких паразитов... А у нас...

Хорошков (*обиженно*). А почему я иногда прикладываюсь? Вникните!

Тетя Паша. Больно надо!

Ахметшин. Вот взъелась мамка, слова доброго не скажет!

Тетя Паша. Я — мужик-баба, интеллихэнтским словечкам не обучена!

Ахметшин. Прасковья Сергеевна, дайте человеку высказаться!

Тетя Паша. А ты не защищай, а то и тоби всыплю!

Ахметшин. За что?

Тетя Паша. За все. Ты зачем сюда приехав?!

Ахметшин (*помолчал*). Длинная история, как говорит Жоголь...

Тетя Паша. А ты короче!

Ахметшин, Не выйдет.

Тетя Паша. Попробуй!

Ахметшин (*очень серьезно*). Ну... Словом, не хочу быть, как прежде... (*Насмешливо.*) Хотя вряд ли получится...

Тетя Паша. И не мечтай. Не получится!

Ахметшин. Это почему же?

Тетя Паша (*мягко*). Холодный ты, хлопчик... Общественной жизни сторонышься...

Ахметшин (*горестно*). Не вижу в ней смысла.

Тетя Паша. А що видишь?

Ахметшин. Показуху. Чего далеко ходить — возьмите нашу бригаду. Сплошь «колоритные» фигуры. А нам присваивают звание. Зачем? Выслуживаются товарищи: мол, вот она, их воспитательная работа. А разве они одни? Поневоле станешь думать об одном растворе и мастерке. Это ж абсолютные ценности...

Тетя Паша (*по-матерински сердечно*). Растерявся ты в жизни, хлопчик. Нельзя так. Ты воюй. Нэ будешь храбрым — нэ проживешь. А про раствор забудь. Раствор, он и есть раствор, и мастерок тоже. От него одни мозоли...

Ахметшин (*пылко*). Для меня они вроде визитной карточки!

Тетя Паша. Сырой ты еще, хлопец, зубы молочные. Об человеке думай!

Хорошков. Ты понял, Равиль? Нет, ты понял? Все об Убайке! А я никому не нужен!

Ахметшин. Не ломайся! Говори!

Хорошков (*с болью*). Что говорить! Мне учиться охота, товарищи. А не могу: стыдно! Оттого и выпиваю...

Т е т я П а ш а. Зачем же книжку треплешь, «Математику»?

Х о р о ш к о в. Душу утешаю... Ведь я всего пять классов кончил. По нынешним временам это все равно что ничего...

А х м е т ш и н. Что же ты раньше...

Х о р о ш к о в. Раньше, друг, я работал на заводе, учеником вальцовщика...

Т е т я П а ш а. Работяга!

Х о р о ш к о в (*не без гордости*). Вот такой был салага, во! (*Папироса в его пальцах почти коснулась пола.*) И в вечернюю школу ходил!.. Жалко, бросил. Лень, двухсменная работа, то да се...

Т е т я П а ш а. Эх, зря Убайку прогналы: он бы тоби помог!

А х м е т ш и н (*смущенно, чувствуя свою вину*). Кто прогонял—он сам ушел!

Ж о г о л ь (*рассмеялся*). На воре шапка горит!

А х м е т ш и н. Я—вор? Я предложил взять Убайку, и я—вор?!

Ж о г о л ь. Ну, не вор, не вор. Ты—бригадир. Хочешь—приказал, хочешь...

А х м е т ш и н. Тогда слушай меня! (*Вскочил, щелкнул выключателем, кивнул на телевизор, стоявший на тумбочке у изголовья раскладушки.*) Видишь эту штуку, Жоголь?

Ж о г о л ь. Ну?

А х м е т ш и н. Возьми ее и отнеси в райком. Пусть полежит до лучших времен!

Ж о г о л ь. Он заперт, райком!

А х м е т ш и н. Хоть на улице ночуй, пока не откроют!

Ж о г о л ь. Не горячись!

А х м е т ш и н. Точка!

Ж о г о л ь. Как маленький, ей-богу!

— Я сказал «точка»!..— Ахметшин улыбнулся, покровительственно погладил телевизор.— Все равно он будет наш...

... Убай все стоял на обочине тракта, «голосовал». Машины не останавливались. Убай опустился на корточки и будто окаменел. В глазах его была безысходная тоска...

Он не заметил, как невдалеке от обочины в луче фары промчавшейся по тракту машины возник и скрылся старый, спасенный им верблюд. Животное наслаждалось свободой: пощипывало бурьян, тянуло грунтовую воду из лужиц в расщелинах солончака, прогуливалось, гордо оглядывая степь, залитую призрачным лунным светом...

Потом что-то озадачило верблюда. Втягивая ноздрями воздух, он беспокойно повел шеей и заметил Убая, притулившегося у столба с надписью «Здесь будет водохранилище!». Ничего не отразилось на морде верблюда, зашагавшего к столбу. Но только шаги его становились все более быстрыми...

Гулко шлепая подошвами, он подбежал к столбу и, радуясь встрече, ткнулся мордой в плечо Убая. Убай отпрянул, но, узнав старого знакомого, потрепал его по шее... Верблюд, наверное, понимал, что творилось в душе Убая. Он терся мордой о его ладонь, лизал шею, щеки. Ласка животного показалась Убаю и трогательной и нестерпимо обидной после жестокости «семейства». Быть может, только теперь Убай особенно остро ощутил свое одиночество. Он повернул морду верблюда в сторону, противоположную обочине.

— Идите. Не обижайтесь. Я не могу остаться. Всем я надоел! — Голос его дрогнул, он бросился навстречу потоку машин и вскинул руку.

Верблюд догнал Убая, снова уткнулся в плечо.

От потока машин отделилась трехтонка «ЗИЛ», подъехала к Убаю.

— Тебе куда?— спросил шофер.

— А хоть куда!— Убай влез в кабину.

Шофер хмыкнул, и «ЗИЛ» тронулся.

Мыча от горя, верблюд затрусил по обочине вслед...

...Тумбочка у изголовья раскладушки опустела.

«Семейство» сидит на койках в позах утомленного ожидания.

Ахметшин улыбнулся.

— Смешной парень — коран знает...— Потом задумчиво произнес:— «Разногласия среди верующих — лучший путь к спасению»...— Встал, шагнул к двери.

— Куда?— спросил Хорошков.

— В путь! — ответил Ахметшин.

... Ветер, ветер. Хрустнул и переломился, как спичка, телеграфный столб. Гудит, содрогаясь всем телом, могучий «МАЗ», но катится, катится по насыпи. То вправо, то влево выворачивает баранку Хорошков.

И шарят по степи пронзительные лучи далеко видящих фар.

И внимательные взгляды Ахметшина и Хорошкова ощупывают степь, плывущую в ветровом стекле...

Луч фары мчащегося «ЗИЛа» высветил поворот тракта.

По обочине тракта галопом несется верблюд, приближается к «ЗИЛу». Верблюд все ближе. Но он выдыхается — сердце-то старое!— на губах обильно выступает пена. И вот он переходит с галопа на рысь... Вот он просто шагает... Плетется... Встает, тяжело отдуваясь...

«ЗИЛ» стремительно удаляется.

Безысходно тоскливым взглядом провожает его верблюд, и вдруг оглушительный рев вырывается из его глотки.

Убай вздрогнул, высунулся из кабины, посмотрел назад.

Задрав вверх морду, верблюд ревел и метался по тракту.

Убаю стало не по себе. Он отвернулся от окна, виновато посмотрел в лицо шофера.

В кабину снова донесся рев.

Заинтригованный шофер прислушался, спросил:

— Ты не знаешь, чего он ревет?

— Откуда мне знать!— Убай смущенно пожал плечами.

— Видно, страдает старик, — догадался шофер.— Раньше-то он хозяином был, без него тут никуда. А теперь машины потеснили...

— Давайте вернемся, посмотрим, что с ним...

— Зачем?— удивился шофер.

— Как — зачем?!— Убай замялся, побоявшись насмешек шофера.— Остановите!

Машина встала. Убай выскочил и побежал назад.

... Он бежит как угорелый. Сердце колотится, как птица в клетке, того и гляди, выскочит. Перед глазами красные круги. А он бежит и орет верблюду, маячащему вдалеке:

— Стойте! Я сейчас!

Верблюд поднял голову, замер, вслушиваясь в отдаленный топот ног.

Убай не добежал до него. Как раз на половине оставшегося отрезка пути между ним и верблюдом на Убая надвинулись два белых глаза — фары — и ослепили его. Это был «МАЗ» Хорошкова...

Ахметшин и Хорошков потащили Убая к машине. Убай отбивался руками, ногами, укусил Ахметшина за палец. Вырвался, побежал дальше.

Парни — в машину и вдогонку.

Догнали.

Выпрыгнули.

Схватили его за руки, за ноги, бегом внесли в кабину.

Убай заколотился в объятиях парней.

— Стойте! Верблюда забыли!

— Какого верблюда?!— растерялся Хорошков.

— Старого.

— О чем ты, Убай?— недоумевал Ахметшин, потом с покорным видом вылез из кабины...

... «МАЗ» медленно покатился по тракту. К задней стенке кузова был привязан верблюд...

... Они остановились возле двери палатки «семейства». Дверь распахнулась, на пороге стояла тетя Паша. Увидев Убая, просияла. Заметив верблюда, всплеснула руками.

— А этого на що?

— Без паники,— сурово сказал Хорошков.— Это наш друг. Понятно?

Тетя Паша понимающе закивала.

— Дэ одын, там и второй...

... В предрассветный час обитатели палатки собрались на «семейный совет». Убай привалился к дверному косяку, смотрит волком.

Тетя Паша прикладывает к его животу новую спецовку — примеряет, ушивает ее в талии:

— Арматура, чистая арматура. И в кого ты только такой худющий...

Хорошков и Жоголь сидят на койках. Лица непроницаемы.

Прохаживаясь по палатке, Ахметшин говорит:

— Останешься ты или уедешь — это твое личное дело. Нам все равно. Но не торопись, подумай о себе. Специальности у тебя нет, сберкнижки тоже. А кому мы нужны без специальности?— обратился он к тете Паше.

Та кивнула. И Хорошков кивнул. И Жоголь.

— Вот видишь? Товарищи тоже так думают. Словом, тебе надо учиться, осваивать специальность,— резюмировал Ахметшин.

— А вы учите?!— звенящим от обиды шепотом выдохнул Убай.— Только одно и умеете: пить вино да ругаться!— Он распахнул носком дверь и шагнул на улицу.

— Що я вам говорила?— невозмутимо спросила тетя Паша и заглянула в лица парней, сразу ставшие виноватыми.

Собираясь броситься за Убаем, Ахметшин шагнул к двери.

— Не надо дергать хлопчика!— удержала его за руку тетя Паша.— Пусть малость остынеть...

— Простите, кто дергает? Нужен мне ваш хлопчик!— с напускным равнодушием отмахнулся Ахметшин.

— А он не убежит? — неопределенным тоном спросил Хорошков.

— А убежит — бог с ним!— рассердился Ахметшин.

— Правильно! —горячо согласился Жоголь.— Будем жить, как жили!

.... Частые удары молотка. На столбе, упирающемся в макушку палатки «семейства», Жоголь торопливо приколачивает деревянный ящик, напоминающий почтовый. В нем щель, над ней надпись: «Хочешь выругаться — клади 10 коп.».

— Ты чего расшумевся?— спросил голос тети Паши из женской половины палатки.

— Это не я,— ответил Жоголь, пряча молоток за спиной...

... Стукаясь друг об друга, тренькают пустые бутылки. Четыре авоськи с бутылками из-под вина выносят в степь Хорошков и Ахметшин и, стыдливо поглядывая по сторонам, разбивают бутылки...

— Если я опять к ней потянусь, злодейке, сделайте внушение!— Хорошков ткнул пальцем в груду битого стекла и потряс крепко сжатым кулаком.

— ...Теперь вы у меня попляшете. Цыганочку. С выходом!— говорил Убай, стоя на лесах второго этажа дома бригады Ахметшина.

Рубаха Убая оттопыривалась: там было что-то тяжелое. Придерживая «что-то», он окинул стройплощадку настороженным взглядом.

Стройплощадка пуста — утро только занялось, и еще висит в небе белесая луна. В сторожевой будке дремал старик таджик с дробовиком...

Убай сунул руку за пазуху и достал защитный щиток, которыми пользуются электросварщики. Он водрузил его на лицо и с мастерком в руке шагнул к стене дома... И вот он «штукатурит», поддевая из ящика растворную массу. Она мгновенно отваливается, ошметки ее густо залепляют щиток. Не снимая щитка, Убай протирает его ладонью и в исступлении швыряет массу...

— От чучело!— сказал за спиной Убая простуженный женский голос.

Убай обернулся.

Тетя Паша. Платок сбился на плечи. Не может отдышаться. А лицо лучится радостью... Рука потянулась к мастерку.

— Дай струмент, сынку!

Убай повернулся к ней спиной.

— Дай же! Молодость вспомню!

Убай приподнял щиток и смерил женщину свирепым взглядом.

— Ты що, оглох?!—Тетя Паша отняла мастерок и начала штукатурить, приговаривая:

— Проносым мастерок за плечи — раз! Вси капли падають за спыну— два! Мы чисти, кончим робыть — в кино побежим. Это три!— Вернула мастерок и отошла.— Теперь ты попробуй!

Убай взмахнул мастерком и, подражая тете Паше, пронес его через плечо. Масса ударилась о стену и прилипла к ней... Еще несколько взмахов... Ровный слой штукатурки покрыл кирпичи стены.

Убай сдернул ненужный теперь щиток, и слабая улыбка озарила его лицо.

— Ты на батьков не обижайся,— заговорила тетя Паша.— Они добрые...

— Не надо. Не уговаривайте. Не поможет. Знаете, что у меня здесь творится!— горько сказал Убай и ткнул пальцем в грудь.— Я, может, больше жить не хочу!— Он вскочил и прыгнул в пространство за перекладиной лесов.

Тетя Паша вскрикнула.

А Убай, посмеиваясь, опустился меж горбов верблюда, стоявшего под лесами второго этажа. Уселся поудобнее, пришпорил. Верблюд затрусил по стройплощадке и, сделав круг, вернулся на место.

По лесам пошел Ахметшин. Остановился возле тети Паши, пряча улыбку, сказал:

— Грамотная работа. Хвалю!..

...Солнце уже клонилось к вечеру, а Убай, стоявший на лесах у стены дома, все еще не выпускал мастерок из рук. Он не заметил, как за его спиной встали Ахметшин и Хорошков.

— Ну вот что, труженик,— обратился к Убаю Ахметшин.— Отдохни немного и садись за книги.

— За учебники то есть,— подхватил Хорошков.— Время идет, тебе надо кончать восьмой класс!

— А вы учитесь?— бросил Убай, не оборачиваясь.

— Он нас, по-моему, начинает терроризировать,— заметил Ахметшин.

Убай был неумолим.

— Правда, учитесь или нет?— спросил он с видом заговорщика.

— Да я хоть каждый день!— с готовностью отозвался Хорошков.— Но где учиться-то? Школы покамест нет, не построили, учителей не имеется...

— Мда-а...— протянул обескураженный Ахметшин.— Это верно...

— Что — верно? Ничего не верно!— Хорошкова осенило, он взял Ахметшина под руку и увлек за собой...

... Они остановились в воротах автобазы.

Длинная цепочка грузовиков вытянулась во дворе базы, обширном, как футбольное поле.

Водители толпились у головной машины, стоявшей у ворот, и с горьким сожалением смотрели на хрупкую огненно-рыжую девушку лет девятнадцати.

Ее правая рука боязливо вывернула из баллона ниппель, левая засунула туда стерженек прибора для замера давления воздуха в баллоне. Трудно сказать, что было причиной — неопытность девушки или всеобщее внимание, но только стержень пулей вылетел из ниппеля, за ним со свистом вырвался воздух.

В одно мгновение баллон сел, машина резко накренилась.

— Это и есть учительница?— спросил Ахметшин.

— Она самая,— сердито ответил Хорошков.— Я из-за нее перевелся на другую базу. Два часа проболтаешься, пока она тебе нервы перестанет трепать!

— Кто же вам ее подсунул?

— Корреспонденты! Порасписали, будто мы подвиги совершаем,— она первой и заявилась....

— Чего она хочет? Детей-то у нас нет!

— И мы ей про то. Она — свое: «Ничего, говорит, дождусь...»

— Терпеливая! Как ее зовут?

— Диной Блейман...

... И вот Дина, Ахметшин и Хорошков, сдвигая алюминиевые столики, обходят и оглядывают палатку-закусочную. За ними неотступно следовал знакомый нам буфетчик, укоризненно твердил:

— Нехарашо поступаешь, дарагой! Всем жить надо!

— Конечно!— охотно соглашался Ахметшин.— Но как жить?

Видимо, поняв бесплодность дальнейшего разговора, буфетчик направился к выходу.

— Здесь и будем заниматься. Подойдет?— спросил Ахметшин у Дины.

Совершенно ошалевшая от радости, она ответила невпопад:

— А что, вы мне не верите? Мне многие не верят. «Вы, говорят, нетипичная...».

— Покажи нам того субъекта!— грозно потребовал Хорошков и отвел Ахметшина в угол.— Слушай, Равиль, зачем нам с Убайкой такое помещение? На двоих-то!

— Совесть надо иметь,— упрекнул Ахметшин.

— При чем тут совесть?

— При том. Все хотят учиться. Я, например...

— Ты ж небось семилетку кончил!

— По нынешним временам это все равно что ничего. И немало таких. Днем она с тобой займется, вечером...

«Вечером здесь начнутся занятия 8-го класса школы рабочей молодежи» - написано на листе ватмана, приклеенном у дверей бывшей закусочной.

У объявления — Дина, Ахметшин и Хорошков. Дина пытливо разглядывает в стекле двери палатки свой строгий синий костюм.

— Не засмеют меня? — беспокоится Хорошков. — Пять классов кончил, а заявился...

— Никому до этого нет дела. Тебе надо привыкать к школьной обстановке,— утешает Ахметшин.

По улице палаточного городка мимо объявления непрерывным потоком течет толпа строителей. Они возвращаются с работы. Спины спецовок белы от выступившей соли. Лица густо припушены пылью. Устало переступают ноги...

— Придет кто-нибудь, а, ребята?— нервничает Дина, с надеждой заглядывая в лица строителей.

— Об чем речь!— неуверенно отзывается Ахметшин.

У объявления встала тетя Паша.

— Убайку не видалы, хлопцы?

— Он что, с работы не возвращался?— удивился Ахметшин.

— Ага..

— Для кого же мы стараемся?!— вскричал Хорошков.

— Не шуми!— остановил его Ахметшин.— А где верблюд, тетя Паша?

— Пасется. Така послушна скотына —сил нет!—И тетя Паша, горестно вздыхая, смешалась с толпой строителей.

— Что ж делать?— растерялся Хорошков.

— Продолжать в том же духе.— Ахметшин кивнул на объявление.

— Так ведь нету Убайки!

— Никуда он не денется. Теперь сбегать нет никакого смысла!— бодрился Ахметшин и попробовал улыбнуться. Улыбка получилась кислая...

Толпа строителей редеет...

И вот улица обезлюдела.

... Строители разбредаются по коллективным душевым (это десяток авиационных баков, огороженных листами фанеры)... К кранам баков тянутся руки, и струи воды, просвеченные косыми лучами солнца, брызжут на крепкие плечи парней, нежные спины девушек. Фырканье, смех. В блаженных улыбках разинуты рты...

...Дина, Ахметшин и Хорошков понуро стояли у объявления.

— И почему я такая невезучая?!— пожаловалась Дина.

— Может, все-таки отменим, Равиль?— робко спросил Хорошков.

— Договорились же, Костя! — с досадой отозвался Ахметшин и осекся.

У объявления остановились чисто одетый парень и принаряженная девушка. Постояли, прочли написанное.

— Слава богу, наконец-то догадались!— обрадовалась девушка.

— Их сюда трактором не притащишь, молодых специалистов. Всё в городе норовят остаться,— сказал парень, подозрительно глянув на Дину.

Подошло еще несколько парней и девушек... Быстро образовалась толпа... Она вытянулась в цепочку и потянулась в дверь палатки-школы.

Все уважительно здоровались с Диной и деловито рассаживались за столиками.

Дина с потерянным видом посматривала на Хорошкова и Ахметшина.

— Ваш выход!— сказал ей Ахметшин.

— Я... боюсь!— Дина со страхом заглянула в дверь переполненной палатки и попятилась.

Ахметшин обнял девушку за плечи, с грубоватой нежностью втолкнул в палатку-школу, встал рядом.

— Это наша учительница. Зовут ее Диной...— Наклонился к ее уху.— Как отчество?.. Ага! Зовут ее Диной Борисовной. Она будет вести русский язык и литературу. Прошу, как говорится, любить и жаловать...— И он отошел.

Дина обвела взглядом лица учеников и от волнения не смогла раскрыть рот.

— Да она боится, товарищи!— бросил кто-то в одном углу.

— А может, не умеет?— предположили в другом.

Прошелестел смешок. Хорошков привстал за столиком. Еще реплика — и обидчику непоздоровится.

— Тсс!— шепотом сказала Дина и подняла указательный палец.— Слышите?.. Ветер! Он сердится...

Заинтригованные ученики притихли.

— Он не может найти свою любимую,— продолжала Дина.

Сделалось совсем тихо. Было слышно, как ветер швырял в брезент и оконца палатки пригоршни песка.

— Да, да!— говорила Дина, обводя взглядом лица учеников.— Много веков назад нашу Черную степь заливало синее-синее море. Ветер был влюблен в него. Он насвистывал любимой песни, украшал волны серебристыми гребешками... А солнце завидовало ветру. Оно высушило море, похитило его красоту, его синеву, которая теперь принадлежит небу... С тех пор обезумевший ветер дни и ночи мечется по степи, в ярости подымает смерчи и застилает ими солнце...

В палатке царила благожелательная тишина.

— Что значит — любит!— завистливо вздохнула одна из учениц.

— Я рассказала вам легенду. Теперь перейдем к теме нашего урока, — деловым тоном заговорила Дина, а в глубине ее глаз вспыхивали веселые искорки...

Ветер крепчает, парусом надувает брезентовые стены палатки-школы. Столб, подпиравший верх палатки, накренился, грозя рухнуть.

Хорошков бросился к Дине и спрятал ее в своих объятиях.

Брезент сорвало с колышков, он парашютом полетел над землей.

Ученики — за ним, вдогонку... Поймали, понесли на место.

Хорошков все держал Дину в объятиях.

— Пустите, Костя!— попросила она.

Но Хорошков прижал ее к себе и поцеловал.

Дина вспыхнула, вырвалась и опять упала в его объятия, сбитая порывом ветра.

Ученики привязали палатку к колышкам.

— Садитесь по углам!— крикнул парень, тот самый, что сетовал на молодых специалистов.

Ученики рассыпались по углам, прижались спинами к брезенту, уперлись пятками в землю. И ничего не мог поделать ветер: палатка точно приросла к земле...

— Видал? А ты говорил «для кого стараемся»!— улыбнулся Ахметшин Хорошкову, который сидел рядом.

Но Хорошков не услышал его — он неотрывно глядел на Дину. Глаза его извинялись...Ободряли... Становились нежно-ласковыми...Что-то случилось с принципиальным женоненавистником.

Дина не смела поднять глаз. В совершенном отчаянии она стояла посреди палатки и прижимала ладони к пылающим щекам.

Ахметшин толкнул Хорошкова локтем:

— Веди себя прилично!

Хорошков отмахнулся.

Но Дина уже взяла себя в руки.

— Хорошков, выйдите из класса!— произнесла она ледяным тоном.

Глаза Хорошкова гневно округлились.

— Куда он денется — в такое ветрило?!— удивился кто-то из учеников.

— Мы вас ждем, Хорошков!— повторила Дина.

Хорошков нахлобучил кепку, поднялся с места...

... Ветер сорвал с него кепку, ударил в лицо пылью, потащил в степь — он словно вымещал на нем свою злость. А Хорошков запел. Ветер относил слова песни, забивал песком рот. Хорошков пустился в пляс. На него налетели смерчи, чуть не свалили с ног. Но он что-то горланил и плясал. Радость обуяла его.

— ...Уба-ай!— зовет тетя Паша, поворачиваясь к ветру спиной.— Уба-ай-ка-а!

В ответ лишь посвист ветра и гудение смерчей, пляшущих по улице палаточного городка... Огромный смерч надвинулся на тетю Пашу. Та бросилась от него к одной из палаток, рванула дверь, вбежала. Протерла запорошенные пылью глаза и осмотрелась.

По углам, удерживая палатку, к брезенту прижимались несколько мальчишек лет по семнадцати.

Двое мальчишек и Убай сгрудились за продолговатым столом. На нем — горка монет. Неопределенного возраста верзила тасовал карточную колоду...

В глазах тети Паши зажглись гневные огоньки. Она подошла к столу, вцепилась в плечо Убая, но, сдержавшись, нежно проговорила:

— Пишлы, сынку...

— А-а, теть Паша!— обернулся Убай.

— Скоренько, скоренько...— поторапливала тетя Паша, брезгливо посматривая на верзилу.

— Куда?— не понял Убай.

— В школу...

— Какую школу?

— Вечернюю! Для тебя открылы!

— Я же не просил!

— Я те покажу «не просил»! Ты дурочку с нас не строй!

— Чего вы к нему пристали, мама?— возмутился верзила.

— Тюрьма тебе мама!— бросила тетя Паша.

— Я попрошу!— Верзила встал, лицо его перекошено от злости.

Перепуганная тетя Паша метнулась к двери, выбежала на улицу...

Ветер стихает.

Мальчишки окружают игроков.

На столе появляется куча денег. Мальчишки подбрасывают еще. Отрывистые хриплые восклицания, шлепки карт. Лица, искаженные азартом...

Никто даже не обернулся, когда в палатке появились тетя Паша, Ахметшин, «Шляпа», «Галстук» и заспанный мужчина с испитым лицом.

— Да они тут заживо разлагаются!—возмущался Ахметшин, обращаясь к заспанному мужчине.— Куда же вы смотрите, комендант?!

Тот тупо смотрел ему в лицо:

— Пусть милиция смотрит, кто как разлагается. Мое дело — прописка...

— А совесть у тэбэ есть? Голова на плечах чи тыква?— разразилась тетя Паша.

Комендант погрозил верзиле пальцем и вышел на улицу.

Взгляды «батьков» и «мамки» скрестились на Убае.

— Ты чего здесь забыл?— сурово спросил Ахметшин.

— Когда играешь — азарт берет. Как на футболе,— простодушно признался Убай.

— Избить его надо, хлопчики! — вспылила тетя Паша и шлепнула его по затылку.

Ахметшин отстранил ее.

Давая выход своему негодованию, тетя Паша бросилась к верзиле:

— Витдай гроши, нахалюга!

— Мамаша, не ругайся, они по доброй воле... Подтвердите, ребята,— обратился верзила к мальчишкам и жадной растопыренной пятерней придвинул к себе деньги.

— Встань, невежа. С дамой разговариваешь,— спокойно сказал Ахметшин.

Верзила подмигнул Убаю и развалился на скамейке.

«Шляпа» и «Галстук» схватили верзилу и поставили на ноги.

— Теперь и потолкуем!— назидательно сказал Ахметшин.

Невидящим взглядом посмотрел на него верзила, обернулся к Убаю:

— Что за фрукт?

— Ахметшин,— ответил Убай.

— А-а... Познакомимся! — добродушно улыбаясь, верзила выбросил вперед ладонь.

— Не торопись, Равиль!— «Шляпа» взялся за запястье верзилы и с силой сжал его.

Из пальцев верзилы, хищно блеснув, выпало лезвие бритвы.

Мальчишки в замешательстве переглянулись.

— От... хфашист!— возмутилась тетя Паша.

— Все они такие,— объяснил «Шляпа».— Сам был таким. Это плохо кончается, Убайка!—Он сложил пальцы, изобразив тюремную решетку.

Убай растерянно молчал.

Волчья усмешка скривила рот верзилы.

— Каюсь, ребятки. Думал, фраера пожаловали...

— Очень приятно. А теперь катись! И этого парня...— Ахметшин кивнул на Убая,— обегай стороной!

— Ты чего расхрабрился?— процедил верзила.— На дружков надеешься?

— Ушли, товарищи!— Ахметшин вытолкал друзей на улицу.— А вы сидите, мальчики, вам будет интересно!

Убай и мальчишки мигом заняли скамейки по обе стороны стола, откинулись на локти. Они с сожалением поглядывали на Ахметшина.

В руке верзилы появился нож.

Стараясь скрыть страх, Ахметшин насмешливо бросил:

— Ну до чего ж ты примитивный!

Верзила, крадучись, надвинулся на него. За дверью кто-то стал насвистывать мелодию вальса, потом послышался стук чечетки.

Ахметшин прислушался, удовлетворенно кивнул.

Верзила взмахнул ножом. На долю секунды опередив верзилу, Ахметшин схватил его за руку и с силой перебросил через себя. Как мешок с мокрыми отрубями верзила плюхнулся на земляной пол и взвыл от боли.

— Прием номер один,— облегченно сказал Ахметшин.

— Мощно!— одобрил Убай.

Верзила вскочил, но, подсеченный ударом Ахметшина, вновь оказался на полу.

— Прием номер два!

Убай не отрывал от Ахметшина восхищенных глаз — авторитет верзилы рассыпался в прах...

— Это же просто — самбо. Надо учиться, если берешься верховодить,— посоветовал Ахметшин, стоя над верзилой.— Пошли, Убайка!

Убай вскочил. И мальчишки повскакали. Перепрыгнули через лежащего верзилу и, окружив Ахметшина, высыпали на улицу...

... На пустом контейнере у дверей палатки верзилы «Галстук» отбивал чечетку. «Шляпа» насвистывал.

Улыбнувшись, Ахметшин протянул им ладони.

— Как вас, весельчаки? А то живем под одной крышей и даже имен не знаем...

— Федор,— представился «Шляпа»...

...Убай подошел к тете Паше, робко осведомился:

— Вы на меня не обижаетесь?

— Иди домой... «растрепанный веник»,— хмуро отозвалась тетя Паша...

... Когда Ахметшин и Федор вернулись к палатке-школе, урок уже закончился Дину обступили ученики.

— Литература есть весьма прекрасный предмет. Но просим и по другим предметам пригласить учителей,— говорил белобровый паренек.

— Дело, Круминьш!— загалдел класс.— Хорошо бы девушек выписать! Красивых!

Дину увлекли к столу, и чистый белый лист лег перед ней... Потом, подписываясь, по листу заскользили руки учеников...

Рядом с Диной вырос Ахметшин.

— Мы вас проводим,— твердо сказал он.— Да, Костя?

— Конечно!— обрадовался неожиданно появившийся Хорошков.

— Я подумаю...— Дина неопределенно пожала плечами и отошла от стола.

Хорошков и Ахметшин остались на прежних местах.

— Избегает...— печально сказал Хорошков.

— А говорил: «прекрасный пол, романтике каюк»... — усмехнулся Ахметшин.

— Это загадка. Это сильнее!.. Уйди, друг. Она тебе симпатизирует!

— Чудак!

— Я не слепой!

Ахметшин пристально поглядел в лицо Хорошкова.

Тот засверлил его подозрительным взглядом:

— Что, угадал?

— Товарищи!— позвал голос Дины.

Парни обернулись одновременно.

Палатка опустела — только Дина стояла в нескольких шагах.

— Объяснись, Костя,— сердито шепнул Ахметшин.

— Не умею я,— промямлил Хорошков.— Не объяснялся...

— Провожайте!— улыбнулась Дина.

И вот они втроем идут по степи. Над ними гигантским шатром простирается небо— по-южному черное, утыканное крупными звездами.

Дина чему-то улыбалась.

— Вы чего?— подозрительно спросил Хорошков.

— Мне здорово повезло! Спасибо вам, ребятки!— Дина запрокинула голову и постояла так. Потом сказала: — Я его раньше очень боялась, неба...

— И я,— признался Ахметшин.

Д и н а. Правда?

А х м е т ш и н. Когда приехал сюда...

Д и н а. Ой, а как я сюда ехала! Шофер попутной высадил прямо в степи. «Иди, говорит, до колышка. Там и будет водохранилище». А на улице—ночь, темь чернильная. И небо, как это. И я, взрослый человек, показалась себе такой маленькой — плакать захотелось... Интересно мы устроены: написали «Аппассионату», космические корабли запускаем, а неба боимся... Почему?

А х м е т ш и н. Редко его видели. Дома, в городе...

Д и н а. Ты откуда?

А х м е т ш и н. Ленинградский.

Д и н а. Что сюда потянуло?

А х м е т ш и н. К небу поближе... К земле. Которая ничья, которую можно сделать заново. Самому!

Х о р о ш к о в (*хвастливо*). А как же! Наше время начинается!

Д и н а. Простите, но вы какие-то ненормальные...

А х м е т ш и н (*очень искренне*). Наоборот, совершенно нормальные. И счастливые. Я теперь все могу: печку сложить, мерзнуть, за себя постоять. У меня загорелые товарищи, мускулистые ребята. Эт-то здорово, когда товарищи загорелые! (*Повернулся к огонькам палаточного городка.*) «Ты, город, будешь когда-нибудь знаменит оттого, что я в тебе жил и пел!»

Д и н а (*приятно удивлена*). Никогда бы не подумала, что в степи, на стройке, могут цитировать Уитмена!

А х м е т ш и н. Думала, матерщину цитируют? Ерунда! Нас не устраивает: мы ж в институты поступали!

Х о р о ш к о в (*разочарованно*). А говорил—«семилетку кончил!».

А х м е т ш и н. Надо было — и говорил...

Д и н а. Хитрый!.. Поступил в институт?

А х м е т ш и н. На заочное.

Д и н а. Какой факультет?

А х м е т ш и н. Филологический. Уже на втором курсе...

Д и н а (*в смятении*). А я только педтехникум закончила... Зачем же вы меня слушали?!

А х м е т ш и н (*довольный своей проделкой*). Мне ваш голос понравился!

Х о р о ш к о в (*смертельно обиделся*). Эх, друг, называется! (*Взял Дину под руку.*) Пойдемте на танцы, Диночка.

Д и н а. Потом, Костя, потом... (*Улыбнулась Ахметшину.*) Как тебе урок понравился, с методической точки зрения? Легенду о ветре я сама выдумала...

Х о р о ш к о в (*грубо*). Чепуху выдумала!

А х м е т ш и н (*в пику другу*). Здорово придумала! Главное, настроение переломила!

Хорошков отстал.

— Что, Костя?— удивился Ахметшин.

— Пойду подзанимаюсь маленько. От вашей философии можно уснуть!— Хорошков зашагал в городок.

— Слушай, перестань! Ты же слово дал!— крикнул Ахметшин.

— Привет, интеллигенты!— отозвался из темноты удаляющийся голос Хорошкова.

— Что с ним, Равиль?— смутилась Дина.

— Ничего! Он забыл о выпивке. У него такой характер шалый. Это замечательный парень!— в нахлынувшем раскаянии проговорил Ахметшин.

— И я так подумала!— вырвалось у Дины. Потом, чего-то застеснявшись, она с лукавым видом взяла Ахметшина под руку.

— Вы же собирались проводить меня,— сказала она, поймав его удивленный взгляд...

Ночь. Россыпь огоньков над котлованом водохранилища мерцает в полумраке. Неумолчное стрекотание кузнечиков доносится из бурьяна.

Волочась по асфальту тракта, оглушительно гремит оторванное крыло «МАЗа». Машину на буксире тянет полуторка.

Хорошков сгорбился над баранкой в кабине «МАЗа». Волосы всклокочены, на щеке ссадина — следы пьяного веселья. Он совершенно трезв. Осунулся, опал с лица, в глазах — жгучая боль.

— Прости, друг! Это больше не повторится!— жарко обращается он к баранке.

... В палатке «семейства» готовились ко сну. У зеркальца на тумбочке в женской половине поворачивалась тетя Паша, накручивая волосы на бигуди. Жоголь усердно взбивал подушку. Федор вращал рычажок пружины будильника.

И только Убай, сидя за столом, с деловым видом перелистывает страницы журнала «Автодело». Рядом на столе — электрическая лампа «грибок» и две пустые литровые бутылки... Послышалось скрипение коек, потом стук упавшей книги, и наконец воцарилась тишина, нарушаемая тиканьем будильника и неторопливым шелестом страниц.

— Слушай, чего ты мешаешь людям спать?— проворчал Жоголь.

— Это Хорошков мешает,— ответил Убай.— Я из-за него сижу, жду, чем кончится эта история...— кивнул он на бутылки.

— Тоже история. Ну выпил человек. Что из этого?

— А зачем бутылки кололи? Чтобы верблюд об них ногу порезал?

— Какие бутылки?.. А-а, вон ты про что...— догадался Жоголь.

— Про это, про это!—обрадовался Убай.—Я всю ночь не буду спать, а дождусь. И посмотрю, как вы с Хорошковым станете разговаривать!

Чуть слышно скрипнула дверь, и появился Ахметшин.

— Продружат цельную ночь, а утром их не добудишься!— донесся из женской половины голос тети Паши.

— О, Равиль!— иронически заметил Убай.— Теперь мне совсем не захочется спать...

— Ты почему не ложишься?— шепотом спросил Ахметшин.

— Жду, чем это кончится.— Убай щелкнул по бутылке ногтем.

— Что, опять?— рассердился Ахметшин.

— Опять. А сам бутылки колол!

— У него сегодня настроение паршивое...—Ахметшин сел на койку, стянул сорочку и помолчал, держа ее в руках... — Очень плохое настроение, Убай. Так сказать, по личной части. Ему можно только посочувствовать.

— А мне никто не сочувствовал, когда было плохо,— проговорил Убай, и злое, мстительное выражение проступило на его лице.

— Слушай, это уже наглость. Ты рискуешь нам надоесть. Ложись-ка лучше спать и не будь таким злопамятным,— дружелюбно посоветовал Ахметшин и вытянулся на койке.

Убай подпер ладонями голову, глухо сказал:

— Я не злопамятный, Равиль... Вы же с этого начинали...— И он снова щелкнул ногтем по бутылке.

Ахметшин не ответил.

Убай встал, потянулся.

Осторожно ступая, обошел палатку, задерживаясь у изголовья каждой койки, всматриваясь в лица парней.

Постоял у ящика с надписью «Хочешь выругаться — клади 10 коп.».

Потом шагнул к двери и выскользнул на улицу.

— Переживает малый,—сказала тетя Паша и, прикрыв простыней плечи, села на койке.

Из мужской половины — ни звука.

— Разуйте уши, батьки!— уже громче сказала тетя Паша.

Палатка наполнилась скрипением коек.

А х м е т ш и н. В чем дело, тетя Паша?

Ж о г о л ь. Сколько можно?

Ф е д о р. Опять Убайка чего-нибудь натворил?

Т е т я П а ш а. Малый правильно подметил. С Хорошковым надо разобраться.

А х м е т ш и н. Не делайте из мухи слона.

Ф е д о р (*очень искренне*). Не об вине речь, друзья. Другому оно на пользу, а Хорошков свою молодость губит!

А х м е т ш и н. Сегодня особый случай.

Т е т я П а ш а. Сегодня — особый, вчера — особый, завтра — особый. Так и спивается, дурень!

Ж о г о л ь. И машину может разбить. Враз потеряет права!

А х м е т ш и н (*через силу*). Не это страшно. Плохо то, что он считает себя правым. Мол, я работяга, мне сам бог велел прикладываться. Так и плывет по течению.

Ф е д о р. Что ты предлагаешь? Конкретно?

Ж о г о л ь. Судить. Устроить товарищеский суд и пропесочить.

Т е т я П а ш а. Жалко. Добрый хлопець.

Ж о г о л ь. Так и портим людей!

А х м е т ш и н (*улыбнулся*). А ты подобрел, Гриша. О людях стал заботиться...

Ж о г о л ь (*Ахметшину*). А ты все еще не умеешь разбираться в людях, бригадир... (*Парням.*) На том и порешим, батьки?

Парни и тетя Паша вскинули вверх руки.

— А я бы судил и картежника,— сказал Федор.

— И того коменданта!— добавила тетя Паша.

— А Жоголь выступит как общественный обвинитель,— закончил Ахметшин.

— Да вы что? Да что я скажу?! Нет, пусть лучше Ахметшин!— Будущий обвинитель и сам был не рад своему предложению. Парню хотелось пошуметь, выставить себя в лучшем свете, а тут вон как вывернули.— Вот жизнь пошла!— сокрушался Жоголь. — Из-за какого-то салаги перессорились старые друзья! — И умолк. С улицы донеслось гудение автомобильных моторов.

Возле палатки «семейства» остановились полуторка и «МАЗ».

Тихо и темно в палатке «семейства»: не то уснули тут, не то чего-то выжидают. Хорошков вошел в палатку на цыпочках. Остановился на середине, прошептал:

— Всё, братцы, больше этого не будет!

Никто не отозвался.

— Я от души, товарищи!— заверил Хорошков.

— Эх, сказал бы я тебе... Жалко, нельзя ругаться!— Ахметшин чиркнул спичкой, осветил щель ящика «Хочешь выругаться — клади 10 коп.» и затолкал туда трешку.

У ящика образовалась очередь.

Федор кинул в щель полтинник.

Тетя Паша — рубль.

Жоголь — 20 копеек.

Убай, лежавший на раскладушке, в смятении поглядывал на лица парней.

А потрясенный Хорошков неслышно улегся на койке и затаил дыхание...

Четыре грузовика, поставленные встык, один к другому Стенки кузовов опущены. Их площадки служат импровизированной сценой, пространство вокруг— залом. На «сцене» Хорошков и картежник. Оба спят. Взрывы смеха заставляют их содрогнуться. Они открывают глаза, привстают и замирают.

Их окружает море людских голов. Это строители, которые расположились прямо на земле, оседлали веранды домов, стоявших поблизости. Они подъезжали на мотороллерах, велосипедах, автомашинах, мотоциклах. Море голов стремительно ширилось...

— Как же мы сюда попали?— выдавил ошеломленный картежник.

— Наверно, наши перенесли, пока спали, это на них похоже,— с обидой догадался Хорошков.

— Давай уйдем!

— Не дадут: нас, по-моему, собираются судить!

Море голов всколыхнулось и выплеснуло к «сцене» коменданта палаточного городка.

Лица большинства собравшихся скучающие. Уверены, что заседание покатится по рельсам привычного казенного мероприятия. Зато Убай, сидящий рядом с Ахметшиным, таращит глаза. Для него здесь все в диковинку: само заседание, масштабы зала...

Слева от подсудимых — стол, крытый кумачовой скатертью. За ним бойкий паренек — председатель товарищеского суда.

— Начнем, пожалуй?— спросил он.

— Давай скорей!— потребовал кто-то в «зале».— Сколько можно?!

— Все будет в темпе, граждане! Кто кого берет на поруки?

— Не гони, председатель!— остановил Авдеев, молодой, седеющий, черноусый. Бывший фронтовик, он, проходя к «сцене», опирался на трость. Следом шли Жоголь и женщина начальственного вида.

— Почему они сидят?— кивнул Авдеев на подсудимых.

Те вскочили.

— Всю дорогу стоять?— заворчал картежник.

— Да,— ответил Авдеев.— Не в театр пришел.

Председатель поднял руку и бодро проговорил:

— Заседание товарищеского суда считаю открытым. С повесткой дня все знакомы? Слово имеет обвинитель Жоголь.

Комендант жалобно уставился на Авдеева.

На лице картежника было написано глубочайшее удивление: мол, за что судят?

Хорошков оглядел ряды строителей и вздрогнул.

Из первого ряда на него смотрела Дина.

Хорошков уткнулся подбородком в грудь.

Дина тихонько встала и вышла из рядов.

Хорошков проводил ее благодарным взглядом.

— Что такое карты — всем известно,— обвинял Жоголь, стоя у стола президиума.— Сегодня ты проиграл рубль, завтра — получку, послезавтра — штаны. И на работу не в чем выйти и даже по нужде. Так что о картежнике-заводиле не может быть и речи. Его надо выселить со стройки — и никаких! Такое будет мое предложение...

— Кто еще желает выступить?— спросил председатель.— Пару слов, профком!

— Выселить — значит расписаться в собственном бессилии,— упрекнула женщина начальственного вида.— Надо воспитывать, товарищи, работать с людьми!

— Как вы считаете, товарищ парторг?— обратился председатель к Авдееву.

— Правильно!— ответил за него картежник.

— Что «правильно»?— переспросил Авдеев.

— На поруки хочу.

— А тебя не спрашивают, чего ты хочешь,— осадил Авдеев.

— То есть, как это «не спрашивают»?— обиделся картежник.— Судят-то меня — не вас!

В «зале» поднялся степенный молодой мужчина.

— Товарищ председатель, подарите нам его. Научим свободу любить!

— Так бы и давно,—похвалил председатель.—А то чего-то думают, сомневаются... Кто за то, чтобы Таранкина отдать на воспитание в бригаду Копылова?— И первым поднял руку.

И тотчас лес рук вырос над головами собравшихся. А кое-кто уже начал расходиться.

— Большинство! Переходим ко второму вопросу...— повернулся председатель к коменданту.

Тот поежился.

— Он — большой формалист, равнодушный человек...— говорил председатель. — Слово имеет опять же товарищ Жоголь!

— Виноват, а он имеет право его судить?— вдруг сказал Авдеев и скользнул взглядом по лицам «семейства», сидевшего в первом ряду.— Мне кто-то говорил, что он и сам такой, из равнодушных...

«Зал» притих. Отчетливо и громко прозвучал голос Ахметшина:

— Правильно говорили!

— Прошу!— улыбнулся Жоголю Авдеев.

— Выходи, друг! Не стесняйся!— прокатилось по «залу».

Жоголь с убитым видом поднялся из-за стола президиума и встал рядом с комендантом.

До крайности изумленный, Убай не нашелся что сказать и только покачал головой.

— Судите, Ахметшин!— сказал Авдеев.

— У меня это не получится,— отозвался тот.

— Я знаю товарища Жоголя. Позволь мне, сынок!— обратился к Авдееву старик таджик, тот самый, что работал в бригаде Ахметшина сторожем.

— Пожалуйста!— ответил Авдеев.

— Вы, равнодушные, держитесь в стороне от жизни и от людей,— торжественно начал старик.— Что же, не станем вам докучать — оставим одних, в одиночестве. Я не знаю ничего страшнее, чем одиночество среди людей. Отвернитесь от них, люди, и они первыми проклянут себя!

— Выходит, бойкот?— уточнил председатель.

— Не знаю, как по-научному.— Старик сел.

— Прошу голосовать!

И над головами снова вырос лес рук — правда, не очень густой.

Жоголь и комендант поплелись со «сцены».

Едва они ступили на землю, как строители попятились от них, как от прокаженных. И наказанные оказались в центре круга диаметром метров двадцать. Бойкот вступил в силу.

— Переходим к третьему вопросу — о пьянстве...— озадаченно сказал председатель.— Хотя нужен обвинитель... Кто пойдет?

Наказание равнодушных переломило настроение собравшихся. «Зал» молчал.

— Как же быть, Игорь Михайлович?— растерялся председатель.

— Придется без обвинителя,— невозмутимо ответил Авдеев.

— Кто желает выступить? Говорите, товарищи!— взывал председатель.

В «зале» молчание.

— Выселить!— вдруг крикнула женщина.— Нам от них достается! Под корень рубят бабью жизнь!

— Пусть научатся уважать женщин!— поддержали ее девушки.

Ахметшин взлетел на край сцены. Его охватил страх за судьбу друга, и он с мольбой посмотрел на Авдеева. Бесцеремонность женщин возмутила его. Но волнение сжало горло, и он только с упреком бросил:

— Не глупите, девушки!

— Садись, Ахметшин,— мягко сказал Авдеев.

Хорошков растерянно посматривал по сторонам.

— Не обижайся, Костя, но я бы снял тебя с машины и на месяц перевел в подсобники,— выдавил Ахметшин, глядя мимо лица Хорошкова.

— За что?!— заорал Убай, которому до слез было жаль Хорошкова.

Хорошков сунул в рот папиросу, откусил кончик мундштука.

— Все правильно!— в отчаянии выдохнул он и сбежал со «сцены».

Он подбежал к «МАЗу», что стоял невдалеке, рванул дверцу кабины, упал на баранку. В тот же миг маленькие девичьи руки обняли шею Хорошкова и привлекли к себе.

Рядом, у баранки, сидела Дина...

И снова распахнулась дверца. В проеме кабины возник Ахметшин.

— Дина!— позвал он упавшим голосом.

Дина не услышала.

И, тихо скрипнув, дверца плотно закрылась.

Торопливыми шагами, все быстрее и быстрее уходил Ахметшин от машины. В степь, в знойное марево... Печальная мелодия «Ивушки» поплыла над степью.

Мелодия «Ивушки» звучит в палатке «семейства». От двери к койке проходит Жоголь, тяжело опускается, что-то сердито бормочет. В глазах — растерянность. Он все еще не может понять, почему с ним так обошлись...

В палатке появился Ахметшин. Прошел к своей койке, рванул из-под нее рюкзак.

— Ты что, переезжать собрался? —удивился Жоголь.

Ахметшин не ответил.

Жоголь почувствовал себя изгоем.

— Молчи! Пожалуйста!— горячо заговорил он.— Но зачем переезжать?! Ведь я не враг! Я никому не враг!

Ахметшин молчал.

— Ну скажи чего-нибудь! Разве я хуже других? Работник плохой?— теребил его Жоголь.

Ахметшин вздрогнул и усмехнулся. Скосил на Жоголя глаза и сделал вид, что не увидел его. Продел лямку рюкзака через плечо.

Жоголь схватился за нее.

Ахметшин отпрянул и перевел взгляд в угол палатки.

Там стояла раскладушка. Над ней на плечиках висели укороченные брюки, подаренные Хорошковым Убаю, и плащ тети Паши. Под раскладушкой видны его, Ахметшина, полуботинки, монтерские когти и мастерок с обломанной ручкой... Вещи чужого человека, ставшего ему родным.

Ахметшин смотрел на них, а глаза его теплели, и таяла злая складка, прочертившая лоб... Ахметшин затолкал рюкзак под свою койку и встал. А мелодия все громче, и печаль сменяет просветленная грусть...

Мелодия «Ивушки» плывет над цепочкой молоденьких деревцев вдоль дороги на стройплощадку. На кромке горизонта сидит солнце, узенькие тени деревцев лежат на дороге.

Страдает, жалуется баян. Низко-низко льнет к нему ухом баянист, участник концерта самодеятельности, стоящий на импровизированной сцене.

Среди зрителей сидит Убай. Руки сцеплены на коленках, в морщинах лоб — парень размышляет...

Рядом с ним уселся Жоголь, обнял за плечи, доверительно шепнул:

— Равиль от нас переезжать собрался. С трудом отговорил!

Невидящим взглядом посмотрел на него Убай и снял со своего плеча его руку. И молча отвернулся, окинул взглядом мальчишек, тех, с кем играл когда-то в карты.

Пиджак одного из них надет на голое тело.

На втором — прохудившиеся ботинки.

На голове третьего кепка с оторванным козырьком...

Быть может, Убай вспомнил, каким он появился на строительстве, доброту «отцов» и «мамки». А может, и не вспомнил. Повинуясь порыву сердца, он положил руку на плечо мальчишки, сидевшего рядом, и сказал:

— Иди к нам, переоденься в мое! И ты, и ты!— сказал он двум другим мальчишкам и кивнул в сторону городка.

Мальчишки вскочили.

— Пусть и мои вещи используют. Дарю!— через силу улыбнулся Жоголь.

— Чужого не трогать! —Убай пересел от него на подножку одиноко стоявшего «МАЗа», где примостились Хорошков и Дина.

Глубоко уязвленный, Жоголь задохнулся от обиды и не смог выговорить ни слова...

Убай тронул Хорошкова за локоть, виновато спросил:

— Ты на меня не обижаешься, Костя?

— Свои люди — сочтемся,— улыбнулся тот и одними глазами показал на Дину. — Не было бы счастья, да несчастье помогло...

...А потом было утро. Степь просыпалась: щебетали синегалки, сидевшие на проводах линии высоковольтной передачи, умывались в бурьяне суслики...

На стройплощадку бригады Ахметшина приехал грузовик. Из кузова на землю попрыгало «семейство».

— Дай работу, Равиль!—жарко попросил Убай, подходя к Ахметшину.—Мусор буду убирать! Все, что захочешь!

— Ты же семь классов кончил, коран знаешь,— улыбнулся Ахметшин.

— Ну дай, если просят!— Жоголь поднял лопату и вручил ее Убаю.

Тот взялся было за нее, потом отбросил и лихорадочно зашагал по стройплощадке, мучимый какими-то мыслями...

Остановился возле Хорошкова, задумчиво проговорил:

— Чего бы это придумать, Костя? Такое, настоящее... Кому-нибудь помочь охота...

— Даже не знаю, что и посоветовать,— отозвался Хорошков.

— Знаю! — вдруг просиял Убай.— Я свою мать спасу! От отчима!.. Понимаете...— Обернулся он к тете Паше.— Я от нее убежал, отчим ее мучает. Мне ее так жалко — вы не поверите!

— А как же я?— испугалась тетя Паша.— Я-то що буду делать?— Она обняла Убая и жадно зацеловала.— Не дал мне бог дитыну! Оставайся, Убайка! Не пропадешь!

— Да я вернусь!— утешал Убай, вырываясь из ее объятий...

Жалобный аккорд издали гитарные струны и затихли, прижатые ладонью.

— Три, четыре!— сказал голос Хорошкова, и струны зазвенели снова.

И «семейство» запело веселую и вместе с тем грустную песенку о том, как расстаются друзья.

Голос Убая. Я уезжал в город за матерью...

«Семейство» и Дина идут по берегу еще не законченного водохранилища.

Над головами — вылинявшее небо и солнце в полнеба...

Под ногами — степь, безбрежная, как море.

На горизонте пляшут смерчи.

Ветер склоняет к земле людей...

Но стволы молоденьких деревцев окрепли, оделись в первую листву, и не видно тросиков, некогда крепивших их.

Трогая рукой листву, «семейство» шагает мимо рощицы деревцев.

... Они остановились на обочине магистрального тракта.

Хорошков глянул на ручные часы.

— Истекают последние минуты...

— Мы постоим еще!— успокоил Убай.

— Я не о том. Мое наказание кончается: месяц прошел!— Хорошков уставился в конец дорожной насыпи — черную ленту свежего асфальта, терявшуюся на горизонте.

Там появилась точка. Она росла, приближалась, обретала очертания «МАЗа».

— Авдеев попросил в город съездить,— пояснил Хорошков.— «Привези, говорит, еще один экскаватор».

«МАЗ» остановился в двух шагах от «семейства».

Шофер вылез, широким жестом пригласил в машину хозяина.

Ахметшин обнял Убая. Потом оттолкнул.

Убай попал в объятия тети Паши,

Жоголя,

Федора,

Дины...

Неторопливо и важно к ним подошел старый верблюд.

— Не обижайтесь!— Убай ласково потрепал его по шее и, награждаемый дружескими тумаками, залез в кабину.

«МАЗ» окутался дымом из выхлопной трубы, тронулся с места.

Лица «семейства» и верблюд проплыли в окне.

По тракту покатился «МАЗ» и превратился в точку.

А «семейство» стояло на обочине. И все летела машине вслед веселая и грустная песенка о том, как расстаются друзья.

Вслед за «Поэмой о море» на экран вышел еще один фильм, поставленный Ю. Солнцевой по сценарию А. П. Довженко после его смерти,—«Повесть пламенных лет».

Картина не только воплощает поэтику великого мастера кино. Осуществленная на широкоформатном экране, она открывает путь к новым, интереснейшим возможностям кинематографа.

Мы публикуем выступления деятелей кино и писателей, которые делятся своими впечатлениями о фильме после его первого просмотра.

С. ГЕРАСИМОВ

Масштаб мысли

Есть в мире художники, счастливо одаренные размахом мысли во весь масштаб своей эпохи. Для них каждое явление жизни, сохраняя всю свою конкретность, становится поводом для исследования и широкого философского обобщения. К таким художникам бесспорно принадлежал и А. П. Довженко.

Перед Довженко был весь мир, его все интересовало в этом мире, но больше всего и раньше всего новый человек коммунистической эпохи, человек, во имя которого он начинал каждую свою новую работу, ради которого жил каждый день своей жизни.

Сейчас художника уже нет среди нас, но он оставил прекрасное наследство — это прежде всего его картины со всем неиссякаемым потоком мыслей, взглядов, оценок и утверждений и несколько сценариев, которые ему не привелось поставить самому и за постановку которых взялась Юлия Солнцева, его верный соратник в течение всей жизни.

Первая ее работа, «Поэма о море», открыла зрителю чудесную силу довженковского письма, где любовь к современнику, созидателю нового, светлого мира нашла свое выражение столько же в прославлении героического, сколько и в беспощадном разоблачении низменного и подлого, стоящего еще на пути строителей.

Этот сценарий Довженко после постановки фильма на экране был отмечен Ленинской премией.

И вот сейчас закончена вторая картина Юлии Солнцевой по сценарию Довженко — «Повесть пламенных лет».

Не впадая в преувеличение, работу эту смело можно назвать подвигом.

«Повесть пламенных лет» — картина, выполненная широкоформатным способом, — выражает замысел А. П. Довженко с исчерпывающей полнотой.

Довженко встает здесь во весь свой рост, и это результат необычайно мужественной, прекрасной работы коллектива во главе с режиссером Ю. Солнцевой и операторами Ф. Проворовым и А. Темериным.

Фильм посвящен Великой Отечественной войне, но исполнен таких глубоких философских обобщений, что едва ли найдется человек, который усомнится в современности его звучания.

За последнее время много режиссеров второго поколения, участников Отечественной войны, обращалось к военной теме. Родились прекрасные картины, среди которых наибольшее признание получили фильмы «Судьба человека» и «Баллада о солдате».

В этих работах на первое место выступил рядовой боец со своим сложным духовным миром, со всей силой убежденного сопротивления жестокости войны, со всей логикой и пафосом советского гуманизма.

Эти же черты отличают и сценарий «Повести пламенных лет» и прекрасную работу режиссера Солнцевой, но есть в нем еще особая стать, свойственная только руке Довженко,— свой масштаб, свои критерии, своя поэзия.

Строго следуя этической и эстетической линии автора, Ю. Солнцева вместе со своим талантливым коллективом одолевает сложнейшую ткань сценария, находя для каждого словесного образа верное пластическое решение.

Сохраняя прежде всего возвышенный взгляд на героику Отечественной войны, она с последовательной принципиальностью отбрасывает всяческую бутафорию как в обстановке, так и в поведении героев.

Верно следуя заветам Довженко, Солнцева видит и раскрывает красоту в суровой подлинности природы и человеческих натур. И эта доподлинность художественной ткани наряду с высоким пафосом авторского голоса точно раскрывает самую суть содержания и стиля сценария Довженко.

Когда смотришь фильм, то невольно приходит мысль, что если бы не был изобретен широкоформатный кинематограф, то именно для этой картины его следовало бы изобрести.

Масштабность замысла настойчиво требовала здесь и масштабности средств воплощения. С первого кадра сцены победы, поразительно воспроизведенной на берлинской площади перед рейхстагом, зритель вступает в мир исторической огромности характеров и событий, и кажется, что фильм уже не сможет подняться над этой сценой, такое величественное она оставляет впечатление. Но картина развивается, следует эпизод за эпизодом, и в каждой новой сцене зритель открывает для себя неповторимые черты героической эпохи, поистине пламенно понятой сердцем художника-патриота Александра Довженко и нашедшей свое полное выражение в руках постановщика.

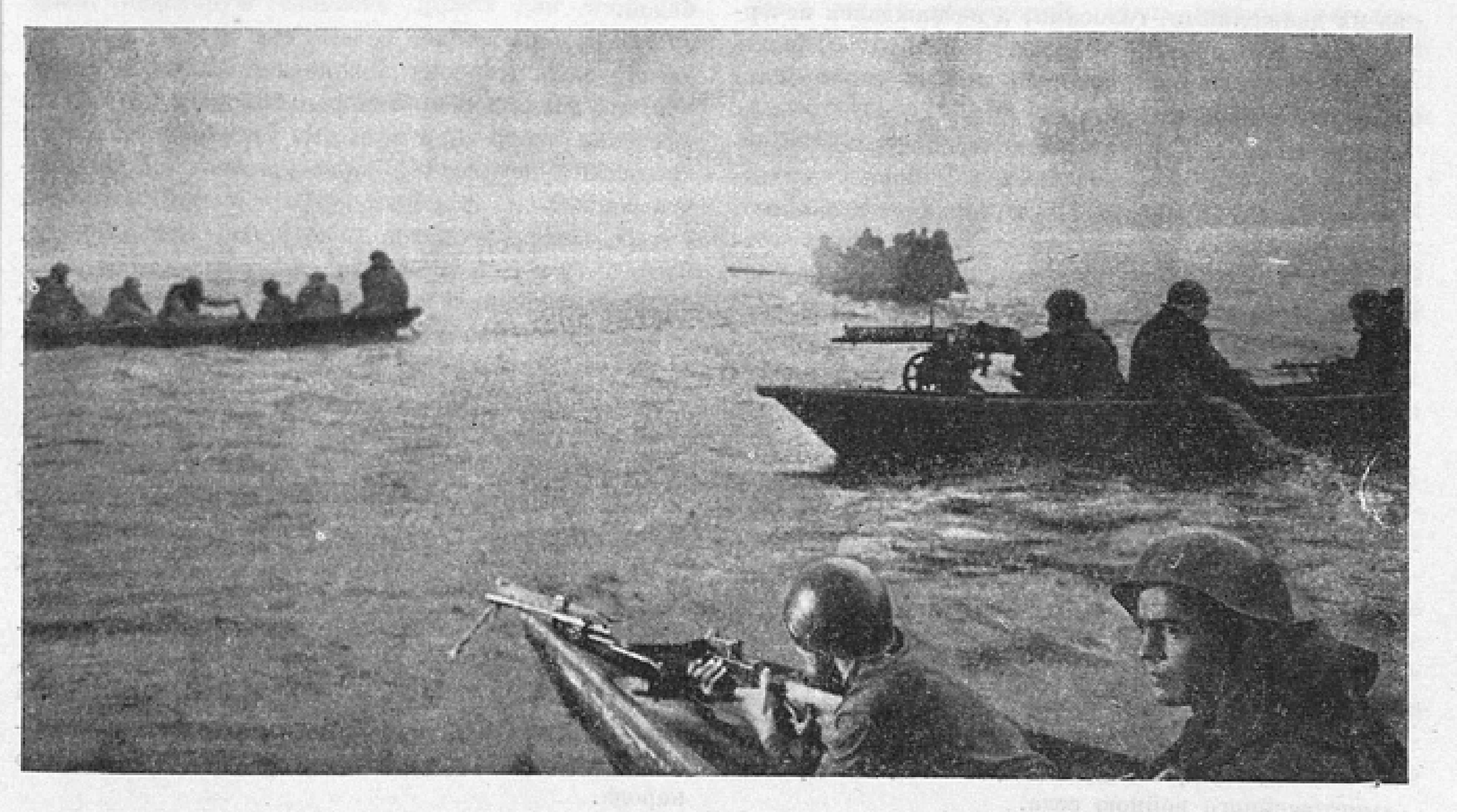
Возвышенный голос Довженко, подобно голосу Гоголя, настойчиво требовал того усиления, какое не обозначишь просто гиперболой.

Гипербола — это преувеличение; здесь же сила не просто в преувеличении, а в постижении самого корня народной страсти, народного подвига.

И вот рождается та крупность мыслей и чувств, поступков, решений, какая отличает героев фильма, какая отличала самую эпоху Великой Отечественной войны. И поэтому при всей аллегоричности нарисованных фигур они глубоко реалистичны, они соизмеримы с жизнью, понятны и близки зрителю, пережившему эту эпоху всей своей судьбой день за днем и час за часом.

Если в «Поэме о море» Юлии Солнцевой не всегда еще были подвластны актеры, какие-то звенья сюжета, какие-то элементы живописного строя, то здесь она предстает перед зрителем постоянно во всеоружии режиссерского мастерства. Весь многочисленный список ролей нашел своих отличных исполнителей, точно и убежденно воспринявших многосложный литературный строй Александра Довженко, его юмор, его сарказм, его возвышенную пылкость, его философские отступления.

«ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ»





Актриса М. Булгакова в роли Олены Ступаковой («ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ»)

Для этого потребовались, по-видимому, огромные режиссерские усилия.

Многих актеров я знаю по собственной работе в кинематографе, и вот, сидя перед экраном и следя за их движениями, голосами, я наслаждался исчерпывающей полнотой той творческой отдачи, какой они наградили постановщика за весь его кропотливый и последовательный труд.

Это относится и к исполнителю центральной роли актеру Н. Винграновскому, и к Борису Андрееву (генерал Глазунов), и к Зинаиде Кириенко, сыгравшей роль молодой вдовы, и ко многим другим артистам, вложившим свой труд в эту замечательную картину.

Следуя образному замыслу Довженко, Солнцева с необычайной смелостью сталкивает документальные кадры войны, воспроизведенной со скрупулезной точностью и грандиозным размахом, с чисто аллегорическими кадрами, добиваясь таким образом той философской поэтичности, которая составляла самую суть дарования Довженко.

Поразительным подтверждением тому могут служить такие эпизоды, как первое ранение Ивана Орлюка, когда грохот боя вдруг сменяется сладчайшей тишиной половодья, несущего на своих голубых струях раненого героя-солдата, или сцена разговора Марии с монументом, поставленным герою-воину, или беседа стариков у печи, стоящей посредине уничтоженного войною села.

Можно перечислять и перечислять все эти поразительные сцены-открытия, где аллегорический реализм Александра Петровича Довженко в руках режиссера и операторов одерживает победу за победой.

Чем больше вещь в целом, тем труднее она поддается элементарному анализу. И сейчас я знаю, что для фильма композитором Гавриилом Поповым написана прекрасная музыка, что огромную работу проделал художник А. Борисов, восстановив величественные и скорбные черты самой жестокой битвы, которую когда-либо знало человечество, что где-то в недрах монтажной монтажеры по 20—30 раз возвращались к склейке кусков, для того чтобы найти наиболее точную монтажную форму, наиболее красивое ритмическое движение и развитие монтажной фразы.

Я знаю все это и поэтому говорю: велика заслуга всего творческого коллектива этой прекрасной картины, духовным начальником которой является бессмертный талант Александра Довженко, нашедший таких мужественных, верных и одаренных воплотителей.

Фильм вышел на экран. Всякий, кто любит искусство, кто любит свою социалистическую Родину, ее прошлое, настоящее и будущее, найдет в этой картине источник глубоких переживаний, страстных размышлений о красоте и величии своего народа.

Николай ТИХОНОВ

На пороге нового

Наш век — век высочайших открытий и достижений в области науки и техники. Кино, как самое распространенное искусство, время от времени испытывает такие новые преобразования, которые все более и более совершенствуют его, давая зрителю не испытанные им еще ощущения, буквально раздвигая рамки экрана, наполняя его небывалыми эффектными картинами.

Такое новое сложное ощущение владеет вами все время, когда вы смотрите «Повесть пламенных лет» на новом, широкоформатном экране. Экран звучит голосом Довженко, дышит эпическим пламенем, впечатляет огромной вдохновенной работой режиссера, великолепным искусством кинооператоров. Все это вместе взятое на новом, необычном экране, в новых, неожиданных пропорциях, при замечательном звучании, ясном и сильном, производит сильнейшее впечатление чего-то совершенно нового, никогда еще не испытанного.

Я не говорю сразу про актеров, потому что у вас впечатление, что вы вторгаетесь в живую жизнь и что перед вами документ эпохи, снятый с натуры. И только потом вы начинаете разбираться в игре, чувствовать особую власть над вами отдельных сцен, некоторую слабость других или спорность третьих.

По-видимому, сначала действует общее впечатление. Такого экрана еще не знало наше киноискусство. Он как будто собрал лучшие технические особенности всех предшествовавших, так называемых больших экранов, широкоэкранных театров, синерам, кругорам и представил нечто новое.

Конечно, здесь мы видим полное совпадение высокого технического мастерства и высокого искусства. В своей работе режиссер в союзе с операторами и инженерами хорошо использовал открывшиеся возможности. И мы, зрители, с восхищением и некоторым удивлением следя за экраном, видим, что в кино появились совершенно новые перспективы.

Боюсь предсказывать, но, по-видимому, в жизнь пришли новые экраны с новыми возможностями показа кинофильмов, которые будут мировым событием. Как звуковой экран сменил в свое время немое кино, так этот экран сменит со временем все остальные экраны, ибо возможности его неисчерпаемы, жанрово открывают такие дали, что трудно определить их границы.

Однако сказать, что фильм состоялся лишь по счастливой случайности появления его на новом, широкоформатном экране, было бы несправедливо и неправильно. Высокая новая техника сильно поддержала его, но фильм жив сам по себе, его художественные средства высоки и своеобразны.

Фильм сделан на большом пафосе, он говорит о трагедии народа, и не просто говорит о ней, он показывает ее. От горящего Берлина, от Бранденбургских ворот время как бы поворачивает назад, и перед нами проходит длинный, тяжелейший, кровавый путь народа к победе, путь героев и жертв.

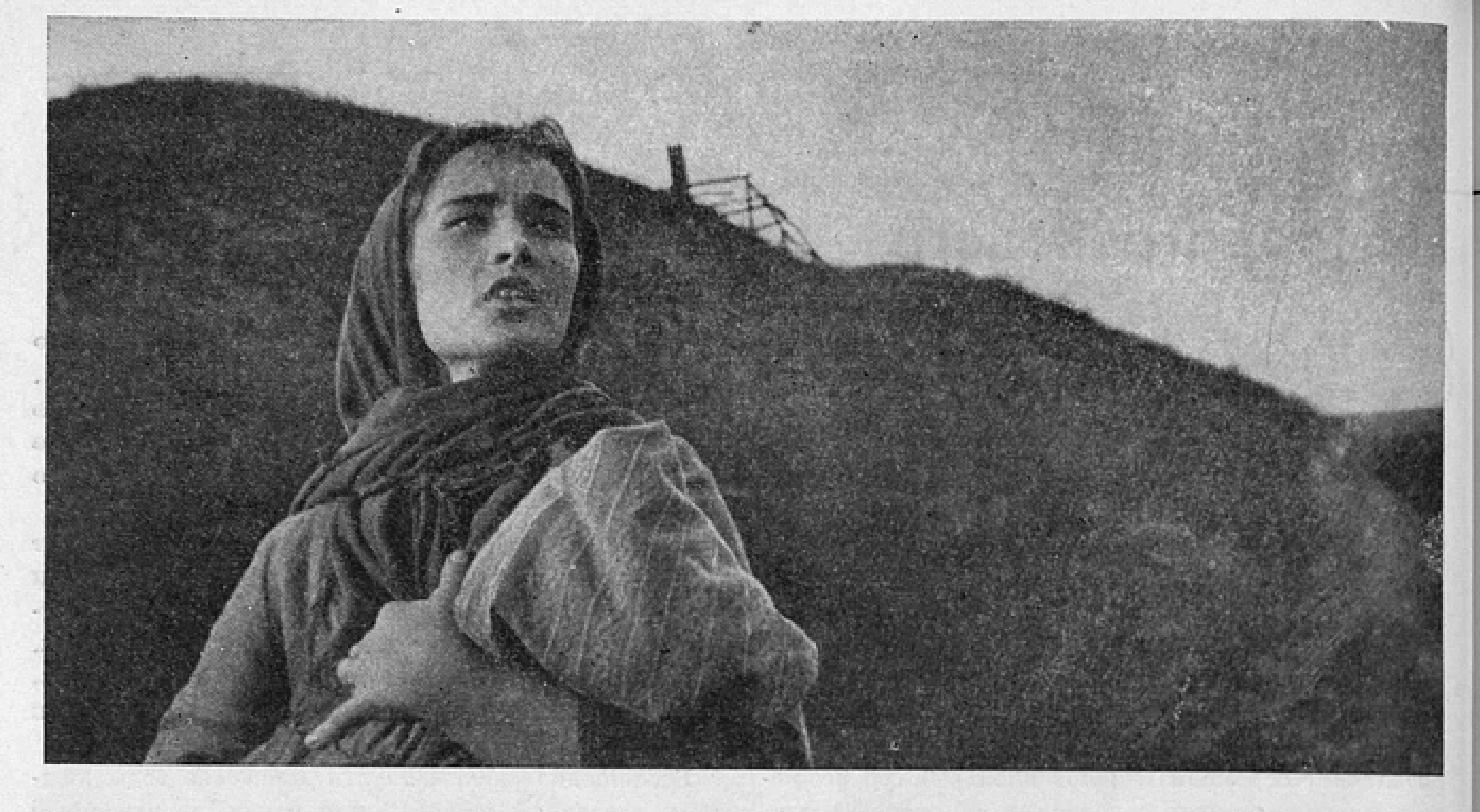
Беспощадно раскрывая эти эпические годы людских страданий и показывая народ, вооруженный против смертельного врага, его решимость и веру в Партию, в Победу, раскрывая глубину и могущество народных сил, фильм бичует предателей, открывает суровую правду жизни тех лет, показывает гибель гитлеровцев, раздавленных рукой народного мщения, втоптанных в грязь тех дорог, по которым они проходили ликующими покорителями и палачами всего живого.

Для трагедии здесь найдены и звуки и краски. Размах событий доходит до каждого, кто смотрит. Здесь много обобщений, очень нужных сегодня, очень действенных, очень смелых. Да, сегодня не грех вспомнить, а молодым, не знавшим войны, посмотреть в лицо всему тому страшному, что было пережито нами, чтобы еще раз проникнуться гордостью за советских людей, за их исполинские дела, за их высокую идейность и неистощимую моральную силу, силу сердца и души.

Больше нужно сегодня таких фильмов! В картине заключена такая сумма важнейших воспоминаний о годах войны, которые мы иногда забываем в мирном движении наших послевоенных дней и которые надо время от времени воскрешать в памяти сердца.

«Повесть пламенных лет» — одно в книге, другое на экране, третье на таком широкоформатном экране.

Мы видим, что на экране создана повесть, полная большой, исключительной силы, нечто вроде народной трагедии, нечто вроде кусков эпоса, где искусство позволило соединить и человеческие судьбы, и изображения битв, и сны, и огромные чувства людей, и красоты природы, и красоты человеческого духа. Сцена, когда в черную разоренную



Актриса З. Кириенко в роли Марии («ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ»)

хату приходит беженка с ребенком, рожденным в бедствии и отчаянии, а затем идет к памятнику, поставленному воину-герою, и разговаривает с ним,— производит неслыханное впечатление.

Это одна из самых условных и самых впечатляющих сцен. Кто раз ее видел, никогда ее не забудет. На старом, малом экране, но не широкоформатном эта сцена так не звучала бы. По-видимому, простор, в который вписана маленькая фигура женщины рядом с величественным памятником, простор, придающий кадру выразительность и естественность, сообщает эпизоду такую силу.

Эта же сцена говорит о возможности нового жанра в кино, так же как сцена сна производит впечатление чего-то музыкального, не поддающегося пересказу, но вместе с тем сильно действующего начала. Это какая-то световая, образная симфония, о которой, может быть, мечтал когда-то Скрябин.

«Повесть пламенных лет» раскрывает возможность существования рядом с лирической повестью, кинорассказом об отдельном человеке и фильма героического, эпического, многопланового, многосложного, с неизвестными дотоле эффектами.

В кино с широкоформатным экраном пришло и новое, поэтическое начало. Теперь возможны кинопоэмы, сделанные в том же ключе, в каком Гоголь назвал поэмой «Мертвые души».

Довженко здесь присутствует, и вместе с тем в фильме чувствуется рука и глаз сильного, большого мастера, который действует по-своему, сохраняя дух и эпический размах незабвенного автора «Повести пламенных лет».

Ю. И. Солнцева выступает в этой картине со всей разнообразностью и уверенностью своего дарования. Кажется удивительным, что сцены, полные боевой суровости, пейзажи войны, дороги войны и движение множества войск на экране, такое закономерное, такое мужественное, верно найдены и одухотворены не бывалым воином, а мастерством, искусством женщины-режиссера, не убоявшейся всей сложности изображаемого.

Фильм «Повесть пламенных лет» так обширно населен людьми и так наполнен событиями, что хочется, не отрываясь, следить за происходящим, а не замечать на ходу имеющиеся в нем недостатки.

Конечно, кое-где есть, может быть, некоторые длинноты, некоторые неувязки. Но они поглощены общим развитием фильма, подчинены удачным, сильным сценам. Поэтому сцена в госпитале, задержанная в движении, или эпизод с мальчиком, нашедшим гранату, — они не мешают общему ритму, но было бы лучше, если бы они были короче.

Большая радость нового успеха нашего советского кино испытана нами. Мы должны искренне поблагодарить всех, кто своим трудом и талантом создал эту необычную картину, и в первую очередь ее постановщика Ю. И. Солнцеву. Ее коллектив, который так любит искусство и жизнь, я уверен, не раз еще покажет нам свою силу, мастерство и вдохновение, а новая техника кино будет ему верным и замечательным союзником!

Л. АРНШТАМ

С любовью к человеку

Самое важное в Довженко для меня всегда было (а в последнем его произведении, которое я увидел на экране, это особенно заметно) ощущение, что он вовсе не думает о приеме, о том, как ловкостью ремесла привести зрителя к тому или иному логическому построению. В творениях Довженко передо мной всегда вставал художник, в первую очередь думающий, как должен жить человек, как он должен любить, как должен воевать, как должен быть человек красив — и в горе и в счастье. Эта постоянная мечта — о высоком назначении человека на земле — жгла Довженко всю его жизнь, заставляла его сердце вечно пылать. Желание рассказать человеку, каким он должен быть, и сделало Довженко великим художником. Это главное в его творчестве и в картине, которую он назвал «Повестью пламенных лет».

О чем этот фильм? О борьбе за мир? Да, это и борьба за мир. О войне и народе? Да, картина о войне и народе. О том, как нужно любить? Да, картина о том, как нужно любить. Картина эта во славу жизни? Да, картина во славу жизни, потому что в ней есть самое главное—есть человек, за которого борется художник.

Можно фиксировать действительность, а можно достигнуть вершины того великого искусства, которое преобразует мир. Простым отображением того, что мы видим, этого не сделаешь. Вот почему для меня так принципиальна режиссерская победа Ю. Солнцевой, которая нашла грань между высокой обобщающей поэзией и реальным земным чувством. Вот почему мы следим за каждым движением главного героя — Ивана Орлюка и верим во все его поэтические взлеты. Я не переставал верить, что каждое слово, сказанное им, глубоко правдиво и выражает пережитое лично.

В большой, многотрудной работе коллектива, который создавал картину, мне хочется также отметить операторов Ф. Проворова и А. Темерина, чьи съемки великолепны, композитора Гавриила Попова — автора такой хорошей музыки: она народна и написана с пониманием души Довженко.

Огромное дело сделали звукооператоры И. Урванцев и Я. Харон. Сложная новаторская работа по освоению новой техники велась ими одновременно с созданием этого высокого произведения искусства. Ведь мы знаем, чего это стоит, каких усилий!

Мне кажется, что после просмотра картины люди будут уходить в глубокой задумчивости. Они будут размышлять о том, как надо жить, а это и есть самое ценное, что может дать искусство.

С. Жгун в роли Ульяны и А. Богданова в роли Антонины («ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ»)



А. ЗАРХИ

«Эхо мира»

Произведение Довженко — Солнцевой напоминает о том, что, собственно говоря, должно представлять собой наше советское революционное киноискусство, в чем смысл нашего художнического существования.

Бедствия войны, горькая, неудачная любовь либо, наоборот, светлая радость первой любви и многое другое, эмоционально усиленное художественным образом, вызывают в зрительном зале дорогую для художника ответную реакцию. Эта реакция непреложна и закономерна, ибо зависит она не только от художественной выразительности образа, от таланта создателей, а, главным образом, от того, что чувства, сконцентрированные в этом образе,— чувства всем понятные, близкие, чувства «общечеловеческие».

Прогрессивные кинематографисты в капиталистических странах иной раз создают произведения, в которых выражение «общечеловеческих» чувств достигает напряженного, эмоционального воздействия и сообщает всему произведению поистине гуманистическое звучание.

Но исчерпывается ли гамма наших чувств только «общечеловеческими» чувствами, когда речь идет о современниках, о новых поколениях, выросших в условиях нового, социалистического общества? Не обедняем ли мы наших героев, лишая их тех особенных черт характера, которые уверенно породил новый строй? Можно показать человека нашего времени, несправедливо обиженного судьбой, оклеветанного, погибающего от безнадежной любви,— в этих сюжетах заключена бездна чувств, и во власти создателей фильма заставить зрителей бурно сопереживать героям.

Безусловно, мы не чужды этих несчастий, как не чужды сострадания к ним.

Но отражение в искусстве этих «общечеловеческих» чувств может быть принципиально разное. И это вопрос не только формы, внешней выразительности образа, нагнетания эмоциональных подробностей, это еще вопрос мировоззрения художника, широты его взглядов, умения смотреть вперед, умения насытить свое произведение активным стремлением к идеалу.

Это умение и есть «синяя птица», за которой мы отправляемся в поход, начиная свой новый фильм.

Советский человек не может жить в узком мирке своих личных чувств, отгородившись от общественных интересов, он осознает себя частью мира, и ему свойственно чувство ответственности за общее дело. Это новые чувства, особенные.

Основная пружина, которая движет характер советского человека, неведома людям капиталистических стран. Иная жизнь — иные характеры. Чувства, которые находятся за пределами извечного «общечеловеческого», там еще непонятны. Мы их отвоевали, выстрадали, воспитали за те сорок три года, которые там еще не прожиты. И именно тут, по-моему, кроется причина успеха или неуспеха некоторых наших картин за рубежом.

И мне думается, что образ, построенный в пределах чувств «общечеловеческих», и т о л ь к о, образ, ценный т о л ь к о глубокими психологическими проникновениями, но лишенный примет, рожденных советской современностью, находится не на главном пути киноискусства.

Произведение п р о с т о гуманное, п р о с т о человеческое, п р о с т о трогательное в наши дни, исторические дни напряженного столкновения двух различных идеологий,— это либо остановка на половине пути, либо безмятежная боковая тропинка, которая может привести в тихий уголок бесстрастного наблюдателя.

Мир огромен не только пространственно. Огромен мир мыслей и чувств. Для художника жить по-настоящему — это значит жить, «распахнув ворота своей души». Жить, ощущая свою крепкую связь с этим миром борьбы и свершений, с миром труда, творчества и общих стремлений, чувствовать и свою ответственность за судьбы поколений.

С этих благородных позиций, находящихся, как говорится, на переднем крае, созданы Довженко и Солнцевой «Поэма о море» и «Повесть пламенных лет».

Позиция художника, который только показывает жизнь, пусть с самых гуманных и правдивых, но пассивных, созерцательных позиций, который как бы говорит: «Вот ведь как оно все и происходит, и можете этому посочувствовать»,— это и есть позиция бесстрастного, стороннего наблюдателя. Это и есть тихий уголок.

Горький в одном из писем писал: «Поэт — это эхо мира, а не только—няня своей души». Я смею думать, что в наше время, когда кинематография способна оказывать такое громадное повсеместное влияние на умы, эти слова можно отнести и к фильмам.

В наш век Ромео и Джульетте несут гибель не бессмысленные распри родителей, а трагическая бессмысленность войны.



«ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ»

В начале первой мировой войны немецкий цеппелин принес смерть Пьеру и Люс (об этой трагедии рассказал Р. Роллан). Они так и не успели пожениться. Сколько молодых любовников постигла их жестокая участь за время этих войн!

Империализм пострашнее, чем ссора Монтекки и Капулетти.

Однажды залетев в чужое небо, цеппелин обрушил смерть на любовь; с тех пор его страшная, видоизменившаяся тень вселяет горечь в сердца поколений. Ромео и Джульетта пьют губительный яд войны, военных психозов... И приходится любовь и счастье защищать не только от цеппелина, но и от горечи, от обреченности, от безверия и, как рокового результата всего этого, от цинизма.

А какая высокая и верная любовь озаряет фильм Довженко и Солнцевой! Какое темпераментное, убежденное противопоставление всему циничному, недостойному, низменному!

Сцена свадьбы, разговор с монументом врезаются в память, как строки любимого стихотворения.

В «Повести пламенных лет» немало слез, страданий, горя... Но величественный оптимизм таится в огромной вере в правильность пути, по которому идут герои, во внутренней стойкости, «противлении» страданиям, в наличии идеала, которому преданны герои.

Я видел американский фильм «На берегу». Ужас, смерть, полный конец всего живого. В конечном счете, надо сказать, и этот фильм антивоенный. Но серый пепел отчаяния сыпался с экрана в зрительный зал, и под этим пеплом могли погибнуть все активные силы души; на подкошенных ногах покидаешь кинотеатр, а жизнь вокруг ведь еще идет и во многом зависит от того, как ты ее сделаешь.

«Повесть пламенных лет» тоже фильм о войне, он тоже заставляет зрителя до слез сострадать героям, но он не превращает вас в безвольную, пассивную пешку. «Повесть пламенных лет» говорит о простом: как мучительна и не нужна война и как велика и драгоценна жизнь и любовь. Рассказ об этом печален, но все же чувства неотвратимой обреченности он не вызывает.

Это позиция авторов — такое видение мира; это могущество таланта—утвердить свою позицию силой художественного образа.

Люди должны жить, люди должны творить свою жизнь, и искусство должно быть животворным. Кино слишком опасное оружие в руках тех, кто не думает о будущем.

«Повесть пламенных лет», рассказывая о прошлом, устремлена в будущее.

В последние годы наш прокат большое место отдает иностранным фильмам, зачастую далеким от наших задач. Надо быть бдительным во всех вопросах, и в вопросах идейных особенно, и не нужно думать, что демонстрация таких картин проходит бесследно. Вот почему очень хочется, чтобы наша публика с азартом и волнением посмотрела фильм «Повесть пламенных лет», восприняла его всем сердцем. Может быть, это и не случится сразу, но история рассудит. Очень многие произведения искусства, которые в дни своего появления не находили большой и взволнованной аудитории, с годами становились гордостью нашего искусства, нашего народа. Я высказываю это беспокойство в надежде на то, что найдутся у нас возможности, чтобы сделать этот замечательный фильм достоянием человечества.

Г. РОШАЛЬ

Начало большого наступления

Картине «Повесть пламенных лет» приходилось очень долго обороняться, как и фильму «Поэма о море». Я знаю достаточное количество людей, которые эту большую, я бы сказал, грандиозную картину покусывали и будут пощипывать впредь по мелочам и по частностям. Разговоры будут вестись и ведутся в оценочно-вкусовых нюансах.

Но мы должны говорить о принципиальности удачи, о принципиальности победы, одержанной Юлией Солнцевой, я подчеркиваю—Солнцевой, потому что фильм доказал, что в советском кинематографе вырос еще один очень интересный художник.

В картине есть воля режиссера, вкус режиссера, умение режиссера и слаженная работа чудесного коллектива. Причем в коллективе часто бывает недоверие к самим себе, бывают угрюмые времена, бывают и праздники. Все было и в работе группы Солнцевой, но воля режиссера победила. И поэтому мне хочется указать на те места в фильме, которые определяются не только величием и блеском гения А. П. Довженко, но и мастерством коллектива, точностью руки режиссера.

Удивительно трудный кусок — спящий Иван проплывает на лодке между деревьями. Это ведь сделано не на бумаге, а на экране. Пейзажи, монтаж, блистательно решенный цвет — все это могло быть и не так. Однако в фильме это Довженко, но Довженко, прекрасно прочтенный.

В последнее время слово «режиссура» для многих начинает совпадать с термином «фокус». Многие считают, что режиссер появляется там, где огромное количество трюков. Я думаю, что режиссура в большом плане никогда не стремилась к ребусам. Картина Солнцевой ясна и значительна, как настоящее симфоническое произведение. А ребус в искусстве — вещь опасная.

Говорят о зрителе, что он, мол, может не принять, не понять фильма. Почему же мы не стесняемся сказать, что не всякий может сразу понять музыку Бетховена или стихи Маяковского?

Я уверен, что эта картина ставит вопрос о повышении художественной грамотности нашего зрителя.

Довженко идет особым путем в советском искусстве, и, несмотря на то, что о нем написано много, сказано о нем еще мало: он полностью не раскрыт, эстетика Довженко только-только приоткрывается.

Я считаю, что «Повесть пламенных лет» ведет наступление с больших позиций искусства.

Сценарий Довженко построен по закону глубинной логики, и в фильме нет этого надоедливого мелкоплавания в вопросах построения экранного действия. Ведь, казалось бы, разговор Марии с памятником полон алогичности. Но в нем — величие души и ума человеческого. Это не сказка — это патетика. Это на наших глазах рождаемый фольклор, а он никогда не был логистическим. Как верно, что Солнцева не стремилась организовать в картине внешние логические ходы. Тогда вещь погибла бы.

Хочу сказать еще об одном, что в этой картине поистине замечательно. Это портрет человека и фон, на котором он дан, сочетание крупного, рельефного, почти стереоскопического плана с окружающим миром. Это интересно и философски и изобразительно. Это большое достижение операторов Ф. Проворова, А. Темерина и Ю. Солнцевой как режиссера.

Не мелкими подробностями, а крупными образами покоряет фильм. Вот школа. А в школе — целый мир. Это же образ молодой Украины, которая не сдается! Великолепен Б. Бибиков, который играет страшного немца — фон Бреннера, сошедшего с ума. Этот образ символизирует весь фашизм, гитлеризм, всю систему человеческого ничтожества, нахально вылезшего на первый план.

Я думаю, что если мы поставим рядом с «Повестью пламенных лет» когорту лучших наших картин, то сможем с удовлетворением сказать: слышны шаги большого наступления советского киноискусства.

Ю. ХАНЮТИН

Почтительная непочтительность

Отношения кино и литературы давние и деликатные. Отошли в далекое прошлое времена, когда литература презрительно отвергала кино, как незаконнорожденного выскочку, а кинематограф видел в литературе в лучшем случае поставщицу сюжетов. Союз двух муз дал нашему искусству немало блистательных достижений. И даже сравнительно печальные воспоминания о том, как легко можно было заменить в кино трагический финал «Звезды» на оптимистический, «вынуть» из повести Некрасова «В родном городе» решающие, главные сцены, кажутся сейчас если не досадными исключениями, то именно воспоминаниями, которые хочется поскорее забыть.

Отношения меняются: писатель если не по существу, то хотя бы формально уже признан главной фигурой в кино, экранизация— делом почетным и почтенным. И даже названия экранизаций последнего времени «Судьба человека», «Дама с собачкой», «Сережа» — говорят сами за себя.

Значит ли это, что все хорошо? И отныне лучшие произведения литературы автоматически приходят на экран, ничего не теряя по дороге? Отнюдь нет. Просто издержки творческого союза литературы и кино менее очевидны, чем раньше, редко приобретают скандальный характер с объявлением через печать. Но, став менее очевидными, они не стали менее серьезными.

На студии пришли интересные художники: П. Нилин, В. Некрасов, В. Тендряков, С. Антонов, Г. Бакланов, Ю. Бондарев и другие. Но судьба писателей в кинематографе оказывается зачастую куда менее благополучной, чем в литературе. Похоже, что кино останавливается в недоумении перед многими крупными произведениями современной прозы, не зная, каким ключом их открыть, не зная, где тот ход, через который можно добраться к заключенным в них богатствам.

Все сходятся на том, что экранизация должна быть «творческой». Но термин этот остается весьма туманным и применяется чисто эмпирически. Если фильм удался, то удовлетворенно кивают: мол, вот творческий подход к литературе. Если картина оказалась скучной, неинтересной (более частый случай), столь же уверенно констатируют: «механическое перенесение на экран прозаического произведения».

Да, конечно, экранизация должна быть творческой. Но что это конкретно означает в применении к большой прозе? Итак:

ЧТО ЖЕ ТАКОЕ ТВОРЧЕСКАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ?

Михаил Швейцер поставил «Воскресение» Л. Толстого. Для тех, кто помнит его дебют— фильм «Чужая родня», ясно, что режиссер не нуждается в особых рекомендациях. В этой первой самостоятельной и пока лучшей картине Швейцера ясно проявилась беспощадность его дарования, способность в повседневном течении жизни уловить важнейшие конфликты времени, умение показать не только своеобразный характер условий жизни, но и стоящий за ним социальный тип. И нельзя было сомневаться, что если Михаил Швейцер берется за «Воскресение», то, очевидно, он так же, как и автор сценария — один из лучших наших кинодраматургов Е. Габрилович,— знает, как можно выразить на экране одно из величайших произведений русской классической литературы.

Режиссера в самом деле трудно упрекнуть в нетворческом подходе к экранизации. Он все время ищет кинематографического, изобразительного эквивалента литературным образам. Убеждающие документальной точностью и в то же время поднимающиеся до зловещего гротеска эпизоды суда: бессмысленные рожи присяжных, сонные, заторможенные движения членов суда — в этих кадрах передана так ужасавшая Толстого усталая привычность, с которой решаются судьбы людей. Узнавание Масловой Нехлюдовым, когда с ее лица одна за другой, как временные оболочки, слетает шелуха годов и вместо слегка оплывшей, усталой, много знающей женщины предстает юная, сияющая Катюша. Наконец, сама она в исполнении Т. Семиной. Актриса сумела передать не только ее восторженную, чистую молодость, но и усталый цинизм, горькую браваду отчаяния обиженного жизнью существа.

Но чем дальше смотришь этот фильм, тем сильнее начинаешь испытывать некое неудобство. Даже беспокойство. Уж очень просто все получается. Разоблачение царского суда, тюрьмы, роскошной жизни барина Нехлюдова. Сочувствие Масловой, ее тюремным сожительницам, простым солдатам (вопреки роману они даже из жалости делятся с ней едой) — все очень складно и... плоско. Неужто к этому однолинейному противопоставлению сводится роман Толстого?

Посмотрев фильм, беспокойный читатель торопливо открывает книгу и на первой же странице читает: «...весна была весною даже и в городе... Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ,— красота, располагающая к миру, согласию и любви, а священно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом». Но здесь уже что-то другое, незнакомое нам по фильму. Какой-то иной, мощный пласт мыслей о жизни, о назначении человека.

Каково же начало картины, есть ли хотя бы попытка реализовать эти очень важные для Толстого раздумья? Аппарат показывает нам мрачные коридоры, осклизлые стены, щербатые ступени тюремного здания, крупным планом дана фигура одевающейся Масловой. Объектив не может удержаться от соблазна, чтобы не задержаться на секунду у разреза ее лифчика. Нет, не для того чтобы показать ту особенную белизну, «которая,— как великолепно подметил Толстой,— бывает на лицах людей, проведших долгое время взаперти, и которая напоминает ростки картофеля в подвале»,— нет, на экране вполне здоровое, свежее лицо и тело молодой цветущей женщины (кино остается самим собой!). Затем Маслова на пороге тюрьмы — голуби на улицах, веселая капель. Она широко, жадно вдыхает свежий воздух, улыбается свободному весеннему миру. Режиссера заботит только физическая правда ощущений человека, попавшего из душной камеры на свежий воздух. И он совсем не пытается найти какое-то кинематографическое выражение тем мыслям, с которых Толстой нашел нужным начать свой роман, показать трагедию людей, захваченных бестолковыми, мучительными заботами, не замечающих красоты обновленной природы.

Но, может быть, Швейцер считал, что здесь наиболее уязвимая сторона романа, что здесь предстает как раз тот Толстой—моралист и проповедник, который нам не нужен. Бесспорно, очень многое во взглядах Толстого для нас неприемлемо. В «Воскресении» слабости толстовства выразились особенно сильно. Но одно дело—проповедь «непротивления злу насилием», а другое — горестные раздумья писателя о нравственных болезнях общества, его анализ психологии и взглядов современного человека. Толстой принадлежал своей эпохе и выразил ее. Но выразил с такой мерой точности, с такой глубиной и полнотой, что произведения его перешагнули границы своего времени, они приобрели общечеловеческую значимость. Ограничивая искусственно широту его наблюдений, отсекая все якобы «не относящееся прямо к делу», к сюжету, к разоблачению язв царских учреждений и церкви, режиссер оставляет произведению Толстого только ценность исторического документа, обрубает его связи с нашим временем.

Но пойдем дальше. Сцену суда, как уже отмечалось выше, Швейцер решил изобразительно ярко. Но в ней совершенно пропал знаменитый эпизод с членом суда, загадавшим, что у него пройдет болезнь, если число шагов до его места будет делиться на три. «Шагов было 26, но он сделал маленький шажок и ровно на двадцать седьмом подошел к креслу». Этот эпизод был блестяще сделан

во мхатовской постановке. Здесь его нет совсем. Случайно ли? Думается, что нет. В самом деле, он лежит вне плана прямого разоблачения судопроизводства. Толстой говорит здесь о каких-то более общих вещах. Он беспощадно и мудро исследует природу человеческих слабостей. Но режиссер отсекает все то, что не поддается прямому кинематографическому изображению. В самом деле, ведь не то важно, сколько шагов сделает член суда—26 или 27, важно, почему он их сделал. А как это объяснить? Как передать на экране мысль Толстого, его отношение к происходящему, его публицистический комментарий? Это действительно самое трудное, но и самое интересное. В спектакле МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко смело разрушил традиционные каноны театрального зрелища, введя в спектакль лицо «От автора». Качалов в самом деле персонифицировал разъедающий толстовский анализ, гнев писателя, страсть и жалость. В фильме тоже есть закадровый голос. А. Консовский читает авторский текст вяло, неинтересно. Но здесь это как раз традиционное, напрашивающееся, невыразительное решение.

Здесь Швейцер столкнулся, может быть, с самой сложной проблемой, которая встает перед режиссером, экранизирующим Толстого... и обошел ее.

Михаил Ромм верно заметил: «... у Л. Толстого зрелище органически связано с внутренней мыслью сцены». Это особенно важно для «Воскресения». Публицистическая в основном ткань романа, поток рассуждений, казалось бы, нехудожественных, как искрой, вдруг прошивается блестящим, точным наблюдением, великолепной психологической зарисовкой, и весь литературный кусок освещается ею, приобретает особое объемное звучание.

М. Швейцер жадно, как изюминки из булки, выбирает эти наглядные, зрелищные зарисовки, спокойно оставляя в стороне объясняющую их мысль. Что из этого получается? Мысль толстовская, не подкрепляемая примерами, уходит. Остаются одни факты, не связанные концепцией жизни.

Ключ к пониманию всего поведения Нехлюдова дается в следующем рассуждении Толстого. «В Нехлюдове, как и во всех людях, было два человека. Один—духовный, ищущий блага себе только такого, которое было бы благо и других людей, и другой — животный человек, ищущий блага только себе и для этого блага готовый пожертвовать благом всего мира». В борениях этих двух людей развивается в романе характер героя.

В картине зритель видит, как Нехлюдов лихорадочно ходит вокруг дома, заглядывая в окно к Катюше. Как, мучимый желанием, он зовет ее на улицу, крадется ночью по коридору. «Животный человек» царствует в фильме. Но духовного в нем нет. Не случайно самой неудачной оказалась в фильме знаменитая сцена у заутрени. Именно в ней с поразительной поэтической силой выразил Толстой светлое чувство восторга, поэтического подъема, пережитого Катюшей и Нехлюдовым.

Стремясь к разоблачению, выхватывая, как ему кажется, наиболее острые и резкие моменты романа, Швейцер теряет глубочайший трагедийный смысл «Воскресения».

Ведь совсем не трудно показать только животное. Но если бы зритель увидел сначала чистого, любящего человека, тогда стал бы понятен весь ужас его нравственного падения, страшный трагический разрыв между тем, чем мог бы быть человек и чем он становится.

Это потеря невозвратимая. Пропадает не только моральный, но и социальный пафос Толстого. Ведь именно в том для него главное преступление общества, что оно развращает и портит людей, изначально хороших.

Чем же компенсирует М. Швейцер свои потери? Именно теми кинематографически эффектными решениями, которые на первый взгляд кажутся интересными, смелыми, творческими, но по существу таковыми не являются.

Конечно, требовалась некоторая изобретательность, чтобы из проходной реплики, что товарищ прокурора всю предыдущую ночь провел в том доме, где жила последние годы Маслова,— реплики, брошенной как бы невзначай (и в этом весь смысл, что невзначай; это так привычно, так обычно, что Толстой не считает даже нужным подробнее здесь останавливаться),—сделать целый кинематографический дивертисмент. Товарищ прокурора говорит о нравственном разложении Масловой, а в это время (на его выступлении) идут увиденные через замочную скважину сцены публичного дома, будто подсмотренные жадным взглядом гимназиста. Глубокое разоблачение всей изжившей себя системы «нравственности» подменяется мелким прямолинейным обличительством.



Актриса Т. Семина в роли Катюши («ВОСКРЕСЕНИЕ»)

Но если для того чтобы создать эту сцену, еще требовалась некоторая фантазия, то уже совсем не нужно было ее для того, чтобы в духе старых адюльтерных фильмов долго испытывать зрителя «драматической ситуацией»: откроет Катюша дверь Нехлюдову или нет. На экране крупным планом ее рука, притрагивающаяся к дверному крючку, затем рука отдергивается, снова нерешительно берется за крюк. Лицо героя, искаженное страстью, ожиданием. Наконец, дверь открыта.

Сейчас раздаются голоса: а можно ли вообще поставить «Воскресение»?

Трудно ответить на этот вопрос. В самом деле, это, быть может, одно из наиболее сложных и плохо поддающихся кинематографу произведений. Давать рецепты было бы смешно. Но ясно одно: коль скоро режиссер брался за него, он не мог не видеть огромных трудностей этой работы. Ставить «Воскресение» можно только в том случае, если ясно, *как* его ставить, чтобы передать в романе Толстого то, что и сегодня сохранило свое значение. Раздумья о назначении человека, о его праве на счастье, глубочайший психологический анализ человеческих слабостей и человеческой силы, движений души, то «вечное» — не побоимся этого слова, — что будет еще многие и многие годы давать жизнь роману, даже когда читатели уже забудут, что представляли собой царский суд, церковь и тюрьма.

Что определило неудачу Швейцера? Неумение воплотить на экране своеобразную стилистику «Воскресения»? Это, пожалуй, уже следствие.

Причина, думается, в том, что существеннейшие проблемы романа просто оказались вне устремлений режиссера.

Как это ни странно, но представляется, что именно здесь наиболее распространенный недостаток многих сегодняшних экранизаций. Их авторы спокойно проходят мимо того, что составляло душу произведения, волновало автора и что в самом деле является наиболее важным, оригинальным, значительным.

Происходит это не только при экранизации, но часто и при постановке оригинальных сценариев. В фильме «Люди на мосту», поставленном Александром Зархи, немало привлекательных черт. И сам по себе не очень обжитый нашим кино материал — большая стройка в Сибири и размах, монументальность созидания, напряженный драматизм сцен наводки свай по льду, борьбы с паводком и волнующий лирический дуэт молодых артистов А. Завьяловой и О. Табакова. Но под напором режиссерского темперамента и фантазии сломался и рухнул сценарий С. Антонова, положенный в основу картины.

Переориентировка сценария началась уже с заглавия. «Серебряная свадьба» превратилась в «Люди на мосту». «Серебряная свадьба» самим заглавием как бы концентрировала внимание на судьбе одного человека, подводила итог его 25-летнего пути строителя, командира производства. «Люди на мосту» звучало более монументально: то свадьба—дело, в общем, частное и личное, а здесь целый коллектив — «люди», и не где-нибудь за праздничным столом, а «на мосту». Как будто бы сценарий тем самым освобождался от камерности, становился значительным, но это только на первый взгляд. С. Антонов отдал свое внимание истории Булыгина—человека властного, жесткого, подозрительного, привыкшего выполнять распоряжения, не рассуждая, и приказывать, не слыша возражений. Он не может понять нового времени, потребовавшего новых методов работы. И время ломает его. Оказавшись на грани катастрофы, он медленно, может быть, пока еще интуитивно понимает, что нужно жить по-другому. Эпоха, начавшаяся после

XX съезда партии, раскрывалась в его судьбе точно и ясно.

Трудно на первый взгляд понять, почему режиссер выбрал для центральной роли столь неподходящего актера, как В. Меркурьев, — обаятельного, мягкого, доброго, совершенно лишенного черт суровой твердости, настороженного недоброжелательства, душевной беспощадности, которые были свойственны герою С. Антонова. Но, просмотрев весь фильм, понимаешь, что этот выбор отнюдь не случаен. Булыгин был для режиссера лишь одной из фигур огромной стройки. Само строительство стало центральным героем картины. А Булыгин превратился в обычного консерватора, просто из страха боящегося применить прогрессивные методы наводки свай. И, как сказано в аннотации, «после откровенной беседы со старым коммунистом Паромовым Иван Денисович Булыгин вновь обрел черты умелого боевого руководителя». (Какая вера в спасительную силу бесед!) Все стало более традиционным, знакомым, утеряло ту прелесть и своеобразие новизны характера, конфликта, точного ощущения времени, которые были в сценарии. Фильм потерял очень многое, и потерял в своем главном, современном качестве.

И вот совсем недавний фильм — «Чужая беда». Картина сделана режиссером Я. Фридом по повести писателя Г. Бакланова «В Снегирях». Весь интерес этой непритязательной вещи заключался в образе председателя колхоза Денисова. Талантливый человек, хороший хозяин, умеющий жить и работать широко, щедро, с размахом, но привыкший к показухе, к тому, чтобы «ехать в рай на чужом горбу», наживаться на чужой беде. Приходят новые времена, но Денисов этого не понимает. Он пытается жить по-прежнему единовластным богом и кумиром своего района. И против него выступают все, начиная от его собственного сына и кончая секретарем райкома. В повести показывалась крутая, решительная ломка Денисова. Написано это было лаконично, с несколько нарочитой подсушенностью, с холодком документальности.


«ВОСКРЕСЕНИЕ»

Актер Е. Матвеев в роли Нехлюдова («ВОСКРЕСЕНИЕ»)



Что и как происходит в фильме? Показательны уже первые кадры. Вместо документально точного образа современного районного центра — цветная, размалеванная картинка. Вступает торжественный хор женских голосов. И сразу безвозвратно пропадает естественная сдержанная интонация повести. Все переключается в иной эмоциональный ряд, поднимается на ходули.

В повести Бакланова где-то на втором плане шла история личных неурядиц председателя колхоза Денисова. Он заводил роман с колхозной бухгалтершей, бросал семью. Это было для автора дополнительной черточкой, характеризовавшей состояние героя,



Г. Юдин (Щедрин) и В. Зубков (Тихонов) в фильме «СЕВЕРНАЯ ПОВЕСТЬ»

заставлявшее его «просто так», от сытости, от ощущения, что «все можно», заводить ненужную ему самому интрижку. Внимание на этом не фиксировалось. Бакланова интересовал центральный, общественный план жизни героя. Но характерно, что в сценарии Бакланов уже сам поддается влиянию кинематографической рутины. Фильм начинается с бурной сцены соблазнения, вообще отсутствовавшей в повести. Галоп обезумевшей лошади, перевернувшаяся коляска, окровавленные ноги бухгалтерши, ее обнаженные колени, мутнеющие глаза Денисова... И зритель начинает смотреть фильм про любовь, про измену.

Центральная проблема уходит на второй план, мысль, фантазия режиссера ищут опоры в привычных ситуациях, в любовной интриге, ищут выгодных, кинематографически эффектных решений. А история крушения председателя колхоза Денисова не ощущается, очевидно, как благодарный кинематографический материал. Нет уверенности, что зритель на это пойдет. В самом деле, может быть, это и не очень кинематографично, но разве не в том и состоит творчество, чтобы некинематографичное в привычном понимании сделать кинематографичным, интересным для зрителя, расширить поле зрения киноаппарата?

НЕ «СКВОЗЬ МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ»

В большой литературе очень часто внешняя сюжетная линия движется как бы вразрез с внутренним развитием действия и даже опровергается, корректируется этим внутренним действием. Во всяком случае, содержание в искусстве никогда не исчерпывается сюжетом. И эта особенность шутит злые шутки с режиссерами, обращающими внимание прежде всего на неукоснительную передачу фактов и событий, но забывающими о всей той сложной системе отношений, образов, подтекстов, жизненной среды, которой эти факты в произведении окутаны.

Если пересказать сюжет «Северной повести» К. Паустовского, то он покажется и натянутым, и мелодраматичным, и излишне многозначительным. Опальный офицер расквартированного на Аландских островах полка влюблен в девушку-шведку, он спасает раненого декабриста, а затем гибнет во время дуэли, его невеста умирает от горя и одиночества. Через столетие потомки участников этой забытой северной повести благодаря странным и многозначительным случайностям снова встречаются сначала в годы, предшествовавшие первой мировой войне, а затем в советское время.

Но секрет обаяния произведения Паустовского не в сюжетных коллизиях, а в особом, поэтическом взгляде на историю и людей. Образ времени страшного, морозного, безжалостного и противостоящей ему гордой человеческой совести, любви, которой не суждено быть счастливой,— в этом столкновении источник терпкой, щемящей интонации, пронизывающей «Северную повесть». Можно понять, что такой тонкий, чувствующий оттенки, полутона оператор, как Е. Андриканис, выбрал для своего режиссерского дебюта именно эту вещь, сотканную из запахов моря, мерцания неяркого северного света, порывов резкого ветра.

Но как он ее решил?

Вот одна из ключевых сцен: лыжная прогулка и объяснение Анны и Бестужева. Они входят на лыжах в лес. «Зрелище, открывшееся их глазам, было исполнено необыкновенной прелести. В чащах стояло безмолвие, и не было ни малейшего ветерка. Вверху же, над вершинами леса, дул слабый ветер. Он сбрасывал с ветвей снег. Сотни снежных хлопьев падали сверху, серебрясь в косых лучах солнечного света, придававшего зим-

ней чаще таинственное освещение. Хлопья падали, задевали за ветки, рассыпались в длинные, медленно спускавшиеся к земле полосы белой пыли, шуршали вокруг, как сухой дождь.

Бестужев взглянул на Анну. Она была покрыта снежной пылью. Сквозь эту пыль блестели ее губы, мокрые ресницы и зеленоватые, переставшие смеяться глаза.

— Анна,— сказал Бестужев,— могли бы вы полюбить всей душой русского?..

Бестужев снял с ее руки зеленую вязаную перчатку и поцеловал холодные пальцы. Она молча взяла Бестужева рукой за подбородок и долго, печально посмотрела в лицо. Потом оттолкнулась палками и побежала сквозь заросли, оставляя за собой вихри снега. Бестужев едва поспевал за ней...

Обратно шли медленно, молча. Первые звезды загорались над заливом. Одна из них — самая яркая, сиявшая нестерпимым синим огнем,— стояла очень далеко, в южной зеленоватой части неба, прямо над верхней реей большого корабля».

По действиям, по диалогу в фильме все точно соответствует тексту Паустовского. Но нет ни образа чащи, где тишина, а наверху ветер,— не та ли тишина счастья в эту секунду в душах героев, а ветер событий, грозных, надвигающихся, еще только еле-еле задувает, проносится где-то далеко вверху. Нет долгого печального взгляда Анны, в котором провидение их общей горькой участи. Нет звезды их любви. Если бы не знать, когда происходит дело, можно было подумать, что это фильм о московских студентах. Он и она на лыжах. «Зачем вы говорили, что не умеете кататься?» Он поцеловал ей руку, она погладила его по щеке, смутилась, только что не взвизгнула и побежала, а он за ней.

Мы привели лишь один эпизод, но этот принцип проводится через весь фильм. Режиссер совершает решающую ошибку, принимая и воспроизводя буквально всю обстановку действия повести, не учитывая того, что среда, в которой живут герои,— это особая, поэтическая среда. Е. Андриканис исправно переносит на экран все события, происходящие в повести. У Паустовского говорится, что южный ветер разбил лед и освободил корабли. В фильме это зафиксировано, как метеорологический и сюжетный факт. Но только ли этот прямой смысл имеет ветер в повести? «Ветер бушевал над городком с такой силой, будто хотел сорвать и унести на север эту тяжелую непереносимую ночь с ее кромешным мраком, слезами, чадом свечей, людской жестокостью и любовью. Ветер срывал с ресниц Анны редкие слезы. Временами порывы ветра были так неистовы, что казалось, вот-вот ветер начисто сдует ночь, и ей на смену откроется блистающее рассветное небо, покрытое легкими облаками».

В фильме нет поэтического образа этого ветра, донесенного декабрьским восстанием



Актер О. Стриженов в роли Бестужева («СЕВЕРНАЯ ПОВЕСТЬ»)



Актриса Е. Мурниеце в роли Анны Якобсен («СЕВЕРНАЯ ПОВЕСТЬ»)

до забытого богом на Аландах полка, ветра непокорства, революции, рыцарского самопожертвования. Все сухо, деловито, прозаично и вместе с тем, как это ни странно, сентиментально. Паустовский смотрит на эпоху и своих героев через «магический кристалл» поэзии. Режиссер вынул его и заменил резким и трезвым глазом кинообъектива.

Сейчас говорят, что «Северная повесть» не поддается экрану. Думается, что все-таки поддается. Только здесь была нужна режиссура Козинцева и Трауберга времен «С.В.Д.» и «Шинели». Именно в этих фильмах, как точно замечает Е. Добин, «обобщение было заключено не столько в повествовательном раскрытии социальной сущности явлений, сколько в колорите, очень нагнетенном и эмоционально напряженном, создававшем образ мертвящей эпохи. Эпоха не раскрывалась, а ощущалась».

Ощущение эпохи, очень сильное в повести Паустовского, исчезает в фильме, поэтому все и остается в пределах частного случая.

Попытки раскрыть весь смысл повести через сюжет приводят к натяжкам, странным и банальным кинематографическим решениям. Шпицрутенами истязают солдата Тихонова. В повести Бестужев, побледнев, слушает дробь барабана. В фильме он, непонятно зачем, бежит к месту экзекуции, собираясь, очевидно, вступать врукопашную со всем камчатским полком; его силой удерживает офицер Лобов. Строго, суховато написанная сцена дуэли разыгрывается в фильме по всем классическим канонам американских боевиков. Дуэлянты прибыли на место дуэли. Анна, узнав из письма о поединке, бежит к месту встречи. Враги сходятся, подняв пистолеты. Анна бежит через лес, падает. Успеет или нет? Бестужев, мертвый, падает в снег. Опоздала.

Нет поэтического образа, и его место занимает внешняя динамика, традиционный монтаж — все то, что, к сожалению, привыкли понимать под кинематографической спецификой и к чему с завидным упорством сводят у нас в кино все многообразие тем, образов, приемов большой литературы.

Можно было бы многое сказать еще об удивительных, непонятных для такого чуткого художника, как Андриканис, просчетах сценария и фильма: о потомке Щедрина, волей режиссера превратившегося в академика (велика еще в кино страсть к чинам), о странном поведении художника Тихонова, о его домогательствах написать портрет академика, об удивительно слабом исполнении О. Стриженовым центральной роли декабриста Бестужева. «Холод в сердце», который у Бестужева был предвестником скорых и безрассудных решений, в этой роли Стриженова становится постоянным качеством актерской игры. Наконец, о том, каким неинтересным оказался в фильме образ Ленинграда. У Паустовского это свой собственный Ленинград, с поэзией белых ночей, старинными зданиями, в стенах которых оживает история. В фильме это Ленинград туристов, увиденный небрежным, поверхностным взглядом. Если у Паустовского домик Пушкина на Мойке вызывает воспоминания о каплях крови поэта, падавших на эту мостовую, то режиссер указывает на мемориальную доску — здесь жил Пушкин...

Так последовательно убирается индивидуальное, особое, поэтическое, свойственное писателю, все сводится к традиционному, известному, общепринятому.

ПРИБЛИЗИТЕЛЬНОСТЬ

Таков еще один из наиболее серьезных недостатков экранизаций, о котором стоит упомянуть. Студия имени М. Горького выпустила фильм «Бессонная ночь» по повести молодого писателя Н. Дементьева «Мои дороги». Это неровное прозаическое произведение, в котором, например, совсем не удались женские образы.

Через всю повесть идет противопоставление мещанки Тины и хорошей Аннушки. Герой, естественно, разочаровывается в мещанке и приходит в эпилоге повести к добродетельной героине.

Ценность повести совсем в ином. Читая ее, точно видишь далекий сибирский порт, куда приехал молодой герой повести. Чувствуется, что автор доподлинно знает все это, что он был здесь, может быть, сам работал на кране. В фильме же уходит как раз самое драгоценное — ощущение подлинности жизни. Начало картины: рабочие, окончившие смену, маршируют по шоссе и поют хоровую песню — и уже сразу не веришь ни этому эпизоду, ни тому, что видишь дальше. После тяжелой смены такелажники, грузчики, машинисты маршируют и поют песни? Нужно ли так прямолинейно показывать оптимизм труда?

А дальше идут любовные сцены, свидания на ленинградских проспектах, беготня по ле-

стницам, мимо каких-то фонтанов, долгие расставания на мосту. Это то безликое, лишенное всякой индивидуальности изображение любви, которое напоминает постройку дома из крупноблочных деталей. Вставьте этот кадр в фильм «Наследники» или в другой подобный ему — и все точно так же будет на месте, зритель не ощутит чужеродности кадра.

Режиссер свободно чувствует себя в изображении традиционных любовных треугольников, но как только дело доходит до жизни порта, рабочего коллектива, то создается впечатление, что он останавливается перед ней в нерешительности, спешит пройти мимо. В результате лучшая, наиболее сильная в повести сцена подъема затонувшего во время аварии крана теряет драматическую напряженность и остается в фильме в лучшем случае на среднепрофессиональном уровне.

Безусловно, нельзя показывать только машины. Нужно показывать людей, которые эти машины делают и работают на них. Все это верно, но дело в том, что без машины часто человека не покажешь.

В повести Н. Дементьева есть очень хорошо написанный образ рабочего паренька Шилова. В нем нет ничего особенного, кроме одного — таланта к технике. Он берет сложное устройство и то, что другому стоит огромных усилий, требует долгих размышлений, делает сразу. Но в фильме нет ни этих механизмов, ни этого рабочего паренька. Есть рабочие вообще, инженеры вообще. Жизнь производственного коллектива с его сложными взаимоотношениями, с его трудностями и радостями, непосредственно связанными с работой, техникой, выполнением плана, оказывается неинтересной, безликой, скучной, потому что режиссеру она непонятна, она от него далека, и он тянется к привычным, отработанным вещам.

●

...Многие беды наших сегодняшних экранизаций становятся ясными, когда читаешь запись диалога Эйзенштейна с его учениками во ВГИКе во время разбора отрывка из романа В. Некрасова «В окопах Сталинграда». С. Эйзенштейн предложил учащимся найти композиционный центр, выделить высшие точки напряжения в большой описательной сцене налета на Сталинград, предупредив их при этом, что «...композиционный костяк есть одновременно одна из самых резко выраженных форм отношения к факту и того, что принято называть трактовкой произведения».

С места раздался голос: когда летят фашистские самолеты: десять... двенадцать... пятнадцать... восемнадцать. Так ли это? — усомнился мастер. «Ведь я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая концепцию не как «наворот» деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод». Были высказаны новые догадки, сводящиеся в общем к тому, чтобы выделить тот или иной зрелищный кадр.

«Почему? Почему? И еще раз: почему? — настойчиво спрашивает Эйзенштейн.— Нет ли здесь такой детали, которая по заложенным в ней мыслям могла бы быть поставлена в ряд с такими деталями, как знаменитое «Народ безмолвствует» у Пушкина. Он категорически отметает все, что «не выходит за рамки чисто зрительных и чисто двигательных впечатлений», и, наконец, потеряв терпение, обращается к студентам:

«Разрешите пояснить?

Обоснованно «зажигать» творческую фантазию художника призваны эпизоды не внешне впечатляющие, но прежде всего такие, в которых заключен широко обобщаемый смысл целого произведения». И Эйзенштейн находит такое место в предлагаемом отрывке в незначительном на первый взгляд обмене репликами между героем и его ординарцем Валегой: «Кушать будете?...» Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: «буду». Здесь увидел режиссер тему преодоления сопротивления немецкому нашествию. Он великолепно подставляет под эти слова другие. «Я еще не знаю, как нам удастся отстоять город, но я знаю, что отстоим».

Этот диалог стоило привести так подробно, потому что очень многие режиссеры повторяют сегодня ошибки студентов, с которыми беседовал Эйзенштейн. При экранизации произведений они проходят мимо их существа, руководствуясь в композиционном построении, в режиссерской трактовке «наворотом деталей», «придираясь к эффектному материальчику». Так и получается, что в экранизациях, почему-то считающихся творческими, буйствует параллельный и перекрестный монтаж, строятся классические треугольники, запечатлеваются торжественные индустриальные панорамы, ищутся **необыч-**

ные ракурсы. И все эти сами по себе нужные приемы, не осмысленные, не раскрывающие общую идею произведения, роковым образом оказываются рутиной.

Именно потому я предпочту самоограничение В. Скуйбина в «Жестокости» всей эффектности и броскости режиссерских решений в «Воскресении». В. Скуйбин не соблазнился возможностью эффектно показать самоубийство Веньки Малышева, но он сохранил в неприкосновенности весь тот важнейший, страстный разговор, который ведет Венька перед смертью со своим другом. Так же как он не боится идти за Тендряковым в «Чудотворной», не боится длинного диалога между попом и учительницей, справедливо полагая, что именно в нем заключен «широко обобщаемый смысл».

Я вовсе не призываю к тому, чтобы беспрекословно следовать автору произведения, механически воспроизводя все ситуации, диалоги и детали. Пожалуйста, пусть они изменяются, даже искажаются, если это искажение похоже на то, которое мы имели, скажем, в «Терезе Ракен». Режиссер перенес действие романа Золя в современность. Принято считать это «святотатством». Но получился прекрасный фильм и, главное, не погрешивший против духа творчества Золя, хоть и отступивший от буквы, потому что пафос писателя, выступившего против развращающей власти денег, не менее сильно раскрылся, скажем, в образе сегодняшнего отщепенца, солдата иностранного легиона, растерявшего свою совесть, свою душу во время грязной колониальной войны. Остались условия, которые порождали героев Золя, их конфликты, а потому и закономерным оказалось перенесение действия романа в современность. И уж лучше такое вольное обращение с классикой, чем та почтительная непочтительность, которую мы видим в «Воскресении», «Северной повести» и в ряде других экранизаций последнего времени.

Рене Клер как-то заметил:

«Я почти убежден, что, каковы бы ни были достоинства литературного произведения, фильм прежде всего не должен быть похожим на оригинал.

И чтобы не давать повода для возражения, достаточно дать фильму иное, чем у романа, название и сделать хороший фильм».

Дать другое название, конечно, просто. Кстати, нечто подобное у нас часто делают, стыдливо ставя под заголовком слова: «По мотивам». Создать хороший фильм труднее. И здесь, пожалуй, не стоит следовать совету Рене Клера. Лучше все-таки идти за произведением, воспроизводя то, что в нем наиболее интересно. Интересно потому, что ново, до сих пор не встречалось в кино, оригинально! А значит, и труднее всего переносимо на экран. Этот путь, путь наибольшего сопротивления, и кажется мне самым творческим в экранизации произведений литературы.

В Союзе работников кинематографии СССР

ТВОРЧЕСКИЕ ОТЧЕТЫ

Секция кинодраматургов начала проводить творческие самоотчеты сценаристов. Цель таких обсуждений — серьезным профессиональным разбором работы сценаристов помочь им в дальнейшем творчестве.

Именно такую цель и преследовала первая встреча—обсуждение сценариев И. Луковского «Абай», «Киевлянка» (2-я серия) и «Наследники». Подробно разбирая сценарии, участники обсуждения сделали ряд серьезных критических замечаний, отмечали, что идейный замысел автора не всегда находит достойное художественное решение. И. Луковский с большим вниманием отнесся к товарищеской критике. Он обещал в процессе работы над будущим сценарием познакомить с ним секцию.

Так же подробно и обстоятельно был проанализирован новый сценарий М. Блеймана «Будет буря», посвященный жизни и деятельности В. И. Ленина в период, предшествовавший его приезду в Петроград (январь—апрель 1917 года). Отмечая большую работу, проделанную М. Блейманом, выступавшие высказали пожелания о переработке отдельных эпизодов.

Состоялось обсуждение сценария Н. Кладо «В горах тишина» — о людях высокогорной метеостанции. Замысел сценария встретил единодушную поддержку, но его художественное воплощение, по мнению членов секции, еще нуждается в серьезной доработке. Н. Кладо, отметив доброжелательный и серьезный характер обсуждения, признал правильными многие замечания.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Ан. ГРЕБНЕВ

Доверие к жизни

Есть фильмы, и не обязательно плохие фильмы, которые смотрятся спокойно, не вызывая бурных реакций в зрительном зале.

Может показаться, что публика картину «не приняла» — молча смотрела, молча разошлась. А между тем это еще ничего не значит: аплодисменты бывают разные, разным бывает и молчание. Бывает так, что «отдача» происходит не сразу: вы уходите из театра даже как бы разочарованный, с равнодушным «ну и что?» на устах. Да, вам показали жизнь, правду — ну и что? Ответ на этот вопрос приходит позднее. Оказывается, прошли дни, а вы все еще под впечатлением увиденного, во власти тех образов, в которых не находили ничего, кроме натуральности...

Эти строки пишутся по конкретному поводу — я имею в виду картину режиссера Константина Воинова по сценарию Александра Рекемчука «Время летних отпусков» *, выпущенную вторым творческим объединением «Мосфильма». Когда я смотрел ее, было ощущение, что аудитория несколько разочарована. Мне кажется, это отчасти связано с тем, что кинематограф еще не приучил публику по-настоящему ценить простые, неброские, талантливые по сути, а не по внешности произведения искусства. Но надо быть справедливым: есть и другие причины, они таятся в самом фильме Рекемчука и Воинова — в его скромной повествовательной манере, в его недомолвках, в отсутствии бурных страстей, ярких кульминаций, поражающих творческих решений. Я не могу считать это ни недостатком, ни достоинством фильма — таков его стиль, он имеет свои преимущества и свои уязвимые стороны, своих приверженцев и своих противников.

* Автор сценария А. Рекемчук. Режиссер К. Воинов. Оператор Ф. Добронравов. Художник Е. Серганов. Композитор А. Эшпай. Звукооператоры В. Лещев, Е. Федоров. «Мосфильм», 1960.

Разговор о фильме «Время летних отпусков» редакция продолжит в следующем номере.

Этот стиль, очевидно, сам по себе и не предполагает аплодисментов зала, имея в виду какие-то иные, более поздние, скрытые и, возможно, более глубокие формы «отдачи»...

О таких фильмах часто говорят, что они «непритязательны». Здесь какая-то ошибка. На самом деле они, эти фильмы, на многое притязают. В них заложена, я бы сказал, большая и смелая претензия — претензия говорить о жизни языком самой жизни, слушая ее голоса, сохраняя ее краски, аромат и доверяя всему этому больше, чем самым мудрым умозрительным построениям.

В одной из газет появилась недавно интересная статья гроссмейстера Михаила Ботвинника, в которой он предсказывает грандиозное будущее в области шахмат электронно-вычислительной машине. Он предвидит время, когда машины будут оспаривать между собой первенство мира наряду с живыми людьми — гроссмейстерами. Я читал эту статью и невольно думал о сценарном ремесле: мне почудилась машина будущего, которая с успехом могла бы решать шахматные задачи формального сюжетосложения. Надо сказать, что и без всяких машин техника сочинения сюжетов доведена в наше время до такого совершенства, что уже не только изощренный гроссмейстер-драматург, но и просто опытный зритель безошибочно угадывает в некоторых фильмах и пьесах движение фабулы и судьбы героев за много ходов вперед. И притом угадывает не только штампы. Зритель хитер, он уже знает, что в противовес испытанным штампам появились, так сказать, обратные ходы: герой, который по всем канонам должен был бы поступить так-то, поступает вдруг совсем наоборот, и этот штамп наизнанку, «антиштамп» тоже уже хорошо знаком натренированному зрителю. Я думаю, многие читатели согласятся: все эти, казалось бы, остросюжетные, хитроумно сделанные фильмы уже просто скучно смотреть. Са-

мым мудрым умозрительным конструкциям, самым безукоризненным сюжетам предпочтешь какой-нибудь один эпизод «Сережи». Мальчишка живет на экране своей непреднамеренной, непредугаданной, непредусмотренной жизнью, и вы сидите зачарованный, и не надо вам никаких «интриг» — все и так интересно... Вот на что «притязают» фильмы, которые мы подчас по недоразумению называем «непритязательными».

«Непритязательный», лишенный всяких эффектов, сдержанный по своей манере фильм писателя Александра Рекемчука и режиссера Константина Воинова претендует на раскрытие современного характера, характера молодой советской женщины в обстоятельствах самых будничных и обыкновенных — в работе. В работе к тому же мало эффектной, совсем не героической: эта женщина работает где-то на далеком, заброшенном, довольно-таки захудалом нефтепромысле. Она не жертвует жизнью во время пожара (никакого пожара не происходит), никого не спасает, никаким стихийным бедствиям не подвергается, если не считать любовь, но и любовь — я бы не сказал, что она переворачивает душу героини, потрясает ее до основания, нет, это не трагедийная, это просто не совсем счастливая любовь, от которой в наше время никто не погибает... Вот такую обыкновенную жизнь, обыкновенную работу, обыкновенную любовь авторы фильма «Время летних отпусков» делают предметом своего художественного исследования, убеждая нас, зрителей, что она-то — обыкновенная история — и интересна и значительна.

Поначалу фильм кажется скучноватым. Много говорят о технических проблемах, которые сами по себе не очень понятны и увлекательны. Но это впечатление постепенно рассеивается (хотя надо заметить, что технических разговоров в фильме все же избыток). Рассеивается по мере того, как знакомишься с героиней, начинаешь ей сочувствовать, проникаешься ее заботами. А героиню заботит помимо всяких личных дел и, может быть, даже больше, чем личные дела, судьба нефтепромысла, во главе которого она оказалась. Промысел из года в год не выполняет плана, считается, что он давно «выдохся», все махнули на это рукой. И, вероятно, сама героиня, по должности геолог, еще вчера относилась к этому факту более или менее спокойно. Но ответственность дает человеку новую точку зрения. Ответственность окрыляет. В человеке открываются такие качества, просыпается такая энергия, которой он в себе даже не подозревал. Человек не спит ночей — отчего? От мыслей по поводу добычи нефти. От сомнений — удастся ли осуществить на промысле «внутриконтурное заводнение». Для этого нужны насосы. Насосов нет. Нужны проекты — нет проектов. Человек не спит ночей из-за нефти.

Здесь я снова должен отвлечься, ибо невольно вообразил себе читателя, который в этом месте скептически улыбнулся. Я хочу ему ответить.

«Производственные» фильмы и спектакли прошлых лет вызвали «обратную реакцию», вполне понятную, но, я бы сказал, затянувшуюся. Мы шарахнулись от «производства» в другую крайность — с головой ушли в «быт», в любовные переживания, в «детскую» тему и т. д. Если в старых «производственных» пьесах и сценариях «любовная линия» прилагалась как некий развлекательный довесок, то во многих теперешних произведениях точно так же прилагается в виде довеска так называемый производственный фон. На смену одному штампу пришел другой. Своего рода недоверие к теме труда как к предмету человеческой страсти, источнику драматических коллизий свойственно сейчас немалому числу наших режиссеров. Это видно по фильмам. Режиссер не верит, что трудовая тема может сама по себе быть интересной и заразительной. Режиссер морщится, читая сценарий, где герой, допустим, не спит ночей из-за простоев в цехе или еще каких-то производственных бед. Не спать ночей? Из-за чего? Из-за каких-то простоев? Полно, что за ерунда. Вот если бы героя бросила жена, заболел ребенок — тогда другое дело...

И когда видишь или представляешь себе такую скептическую улыбку, всегда хочется спросить

Актриса Р. Куркина в роли Светланы Панышко («ВРЕМЯ ЛЕТНИХ ОТПУСКОВ»)



режиссера: ну а ты-то сам волнуешься, страдаешь, неистовствуешь, ликуешь только по поводу любви? Только в связи с такими вечными материями, как любовь, ревность, рождение, смерть? Вспомни жизнь в экспедиции: едва проснувшись, ты бросался к окну — неужели опять пасмурно, опять простой? Вспомни свое неистовство по поводу какой-то мелкой неполадки на съемках. Вспомни, как все твое настроение зависело от отснятых метров, а чуть ли не самым большим горем в жизни казался операторский брак! Послушать тебя со стороны — чем не герой пресловутой «производственной» пьесы! О чем ты думал почти непрерывно, из-за чего не спал ночей, что волновало тебя больше всего на свете? Картина! О чем ты говорил с любимой, с друзьями? Да все о ней, о картине, о деле твоей жизни.

Почему же другим ты отказываешь в такой же способности жить и волноваться работой?

Светлана Панышко, героиня фильма «Время летних отпусков», «не спит ночей» из-за нефти. И это правда жизни. И это прекрасно. Это возвышает необычайно ее, простую и умную советскую женщину, над галереей кинематографических красоток, занятых устройством своей личной жизни. И то, что я, зритель, поверил такой героине, и полюбил ее, и проникся ее энтузиазмом, ее страстью, — решающая и, мне кажется, принципиальная удача фильма «Время летних отпусков», как бы ни были существенны его недостатки и потери.

●

Раиса Куркина, исполнительница роли Светланы, дебютировала несколько лет назад в картине «Березы в степи». Это был хороший, многообещающий дебют. За ним последовали роли, не принесшие актрисе нового успеха. В картине режиссера Г. Победоносцева по сценарию А. Штейна «Спасенное поколение» Куркиной, исполнявшей главную роль, помешала по-настоящему раскрыться та суровая замкнутость, которая должна была стать лишь оболочкой сильного и сложного характера, а стала, по существу, его единственной краской. Здесь, в фильме «Время летних отпусков», Куркина, пожалуй, заново родилась как актриса.

Ее Светлана Панышко, волевая и женственная, практичная и где-то вдруг безрассудная, в чем-то прозаично деловая, в чем-то вдруг по-бабьи слабая и беззащитная, но неизменно исполненная внутреннего достоинства, с каким-то очень ясным и уверенным взглядом на мир — характер подлинный, сегодняшний, до мелочей знакомый нам по жизни. Режиссер избавляет актрису от какой бы то ни было преувеличенности в показе чувства, он не дает ей экранного времени на «душевные переливы», заставляя ее быть скупой и лаконичной, как скупы



Актер В. Зубков в роли Глеба
(«ВРЕМЯ ЛЕТНИХ ОТПУСКОВ»)

и лаконичны в изъявлении чувств современные люди. Монологи Куркиной коротки. По едва уловимому движению глаз, по какой-то одной интонации, словесной или пластической, мы угадываем подчас целую бурю чувств, и нам достаточно ее угадать, не нужно ничего «доигрывать».

Итак, современность. И в способах выражения переживаний, и в самом характере, в самой природе этих чувств. Общественные интересы и страсти владеют человеком, и он прекрасен в этих своих высших проявлениях, наш советский человек — с таким гражданским чувством, с такой любовью к своей профессии, с такой приверженностью к труду.

Но Р. Куркина — Светлана Панышко современна и в тех сторонах душевной жизни, где господствуют страсти извечные, где царствует любовь. Простая земная любовь к простому земному человеку — механику нефтепромысла Глебу Горелову.

Я прочитал повесть А. Рекемчука — литературный первоисточник фильма — уже после того, как впервые смотрел картину. Я смотрел и в силу проклятой «шахматной» привычки, увы, воспитанной в нас множеством ремесленных фильмов и пьес, время от времени пытался предугадать, кто же он, этот человек, избранник сердца Светланы, которого играет артист Валентин Зубков. Вот он пришел домой к Светлане—мы уже знаем, что он не холост, у него семья, дети, мы видим, как он пьет, как хмелеет, а захмелев, становится груб и дик... Кто же он? Привычка сразу подсказывает «антиштамп»: ага, достойная женщина полюбила... нет, не достойного, под стать себе, человека, а наоборот — хама и пьяницу. Но не будем спешить с «прогнозами»: еще два-три эпизода — и от них не остается

и следа. Перед нами не «пьяница» и не «циник» и в то же время не «положительный» герой. Кто же он? Человек, характер. Сложный, неповторимый, существующий не «для сюжета», а сам по себе, как существуют люди в жизни. И—что поделаешь—вот такого человека полюбила Светлана Панышко. Полюбила не потому, что «любовь зла» (хотя в общем это ходячее выражение имеет под собой некоторые основания), а потому, вероятно, что увидела в этом человеке, в Глебе Горелове, душу родственную, натуру одаренную.

И самая любовь Светланы к Глебу и Глеба к Светлане тоже не укладывается ни в какие штампы. Взгляд Глеба — В. Зубкова светится гордостью и нежностью, когда Светлана, выступив на рабочем собрании, увлекает людей своей смелой технической идеей, их общей идеей — ее и Глеба. Да, у них общее не только в плане «личном»; любовники, они разговаривают о «внутриконтурном заводнении», и находят вместе злополучные насосы, и радуются по этому поводу, и эта радость, это единомыслие питают их любовь.

Но тот же Глеб может вдруг тяжело оскорбить ее, Светлану; пьяный, он ломится ночью в дверь к своей прежней жене, Анне; что-то мутное, нечистое то и дело просыпается в этом сильном, а может, на самом деле слабом человеке, и Светлана страдает от этого, страдает и все-таки мирится, пытается восстать, но тут же сникает под взглядом любимого...

Светлана утверждает, что любовь «можно растить и можно не давать ей расти», то есть она все понимает и вполне трезво относится к своему чувству; ей приходится встречаться с Анной Гореловой и выдерживать ее тяжелый, отчужденный взгляд; ей приходится слышать о себе всякие толки, и, как обыкновенной, земной женщине, ей эти толки совсем не безразличны. Почему же она так легко сдается, почему так бездумно и необузданно бросается навстречу чувству?

Роковая страсть? Стихия, с которой бессильна справиться воля человеческая?

Нет, я бы не сказал, что Светлана так уж сильно старается сбросить с себя путы любви. Если б она так хотела этого, то уж, наверное, справилась бы с собой.

Тогда что же это — беспринципность?

Да, может быть. Какой-то компромисс с собой, какая-то зыбкая вера в возможность счастья в будущем, какая-то боязнь потерять его в настоящем. Просто любовь.

Внешний и внутренний облик Светланы — Р. Куркиной, исполненный нравственного здоровья, «положительности», в сильной степени подчеркивает, обостряет это противоречие, свойственное героине фильма. И в этом смысле выбор актрисы на роль Светланы и самая трактовка роли кажутся особенно удачными.

Так что же, спросит читатель, вы утверждаете право художника на этакое бездумное бытописательство, на картинки «с натуры», никак не осмысленные, не несущие в себе никакой серьезной идеи? Стоило ли в самом деле громоздить в этом фильме всю историю с Глебом для того только, чтобы сказать: и такая бывает любовь!

Погодите, однако, история с Глебом еще не закончена. Нашу героиню ждет испытание еще горшее, чем все предыдущие горести и обиды.

В уютном доме бухгалтера Бородая, в этаком провинциальном «оазисе» среди сурового и невзрачного промыслового ландшафта, на вечеринке, где совсем по-столичному танцуют и чокаются нарядные гости, где и сама Светлана весела и беззаботна, где они с Глебом, захмелев от вина, от музыки, от близости друг друга, беспечно целуются на каждом шагу, Светлану Панышко, заведующую промыслом, ждет вполне трезвый, деловой и практический разговор. Возможно, ради этого разговора и затеяно все это шумное веселье с участием ее и Глеба. Возможно, ради этого разговора, готовя себе союзника, и угощали так щедро Глеба Горелова бухгалтер Бородай и его жена. В поселке освободился дом. Хороший, просторный дом, в котором Бородаи уже мысленно расставили свою мебель: внизу гостиная и спальня, наверху кабинет. Дело за малым: нужна резолюция Светланы.

Т. Конюхова (Анна) и В. Зубков (Глеб) («ВРЕМЯ ЛЕТНИХ ОТПУСКОВ»)



Нет, она не может отдать этот дом Бородаям. Она как раз ищет помещение для детского сада — мыслимое ли дело, матери таскают с собой на работу ребятишек...

Но что такое? Почему Глеб Горелов, ее друг и единомышленник, ее Глеб, так настойчиво просит за Бородая? И не то что просит — требует. Грубо, нахально, откровенно спекулируя на своем положении ее любовника и как бы даже подмигивая при этом Бородаю? Неужели они заодно — этот унылый благополучный мещанин и Глеб?

Дальше скандальная сцена: пьяный Глеб, схватив табурет, замахивается на нее, на Светлану. Молча неподвижно, словно застыв на месте, стоит Светлана. Стоит и смотрит на Глеба. Вот здесь впервые мы читаем презрение на ее лице.

Не тогда, не раньше, а именно здесь, теперь, когда Глеб Горелов предал ее Бородаю.

Так читаются финальные сцены фильма. Точка не поставлена, прямых указаний на окончательный разрыв между Глебом и Светланой в картине, как и в повести, нет. Нам предоставлено поставить точку самим. Точку или многоточие — это не меняет дела. В конце концов, если говорить об идейном и эмоциональном итоге этой истории, то не все ли равно, как реально продолжится она в дальнейшем. Разве только ф и н а л той или иной истории, только окончательное решение, к которому пришел герой, обладают силой нравственного воздействия на зрителя? А сама история — пусть даже без «точки», без «конца» — разве не обогащает наш духовный опыт? Разве не таит в себе и выводы и уроки?..

●

Но вот оно и кончается, «время летних отпусков». Светлана Панышко успела уже забыть, что она всего лишь «временный человек» на посту заведующего нефтепромыслом, что еще недавно ее чуть не силой вернули из отпуска и заставили принять этот пост. Теперь это ее пост, ее промысел. А между тем новый, постоянный заведующий уже подобран и назначен, и вот он переступает порог своего — отныне своего — кабинета, где, ни о чем не подозревая, упоенно хозяйничает Светлана Панышко.

Застывает рука с телефонной трубкой. Невыразимая горечь в глазах. «Значит, я теперь могу ехать в отпуск?»

Здесь мы, зрители, переживаем одно из самых приятных волнений, какое способно дарить искусство: мы становимся свидетелями интимных, не ведомых никому другому душевных движений героя; эти движения, эти «невидимые миру слезы» открыты и понятны только нам, нам одним, и отсюда рождается ответная волна сопереживания.

Актриса здесь, как и всюду, предельно лаконична во внешнем выражении чувства, лаконичен режиссер,



Актриса Р. Куркина в роли Светланы Панышко («ВРЕМЯ ЛЕТНИХ ОТПУСКОВ»)

лаконичен оператор. Они не «нажимают» на страсти, не показывают нам их, а дают пережить самим.

И сопереживание наше тем сильнее, что Светлану никто, в сущности, не обидел! И люди и сама жизнь правы перед ней, а ей между тем горько и больно, и нам горько за нее. Вот истинно драматическая коллизия, один из тех жизненных конфликтов, которые, по-моему, представляют наибольший интерес для художника. Все правы, никто никого не обидел, столкнулись две правды, и нам, зрителям, предстоит понять умом и сердцем, какая же из них «правее».

Артист В. Этуш, играющий Мамедова, нового заведующего, углубляет этот конфликт. С первых же слов глубоко привлекателен для нас этот темпераментный южанин, наделенный, как видно, и чувством юмора и добрым сердцем, а еще к тому же и крепкой хваткой, широтой размаха и этим безусловно превосходящий свою предшественницу Светлану Панышко. Да, в том-то и дело: превосходящий. Был запущенный, хронически отстававший промысел. Пришла энергичная молодая женщина, человек живой и неравнодушный, и оказалось, что многое можно изменить: промысел стал давать нефть. Но жизнь идет вперед, время ставит новые задачи, требует нового размаха, и что же удивительного — ведь это так верно по жизни: приходит новый человек и на смену Светлане Панышко, и Светлана должна уступить ему место, и обида, поверьте, скоро пройдет — они наверняка сработаются, заведующий промыслом и главный геолог, они станут друзьями, можете в этом не сомневаться...

Такое драматургическое решение кажется мне наиболее интересным и глубоким, и я, зритель, досадую на авторов фильма, когда вдруг они оказываются непоследовательными и начинают внушать мне устами своих персонажей — рабочих, что, дескать, нет, все-таки со Светланой поступили несправедливо.

В конце фильма из разговора рабочих, едущих в кузове грузовика, мы узнаем вдруг, что парторг промысла специально отправился в город, в райком, хлопотать за Светлану: «он там все расскажет». Зачем это? И к чему вообще весь эпизод в машине — грубо иллюстративный, противоречащий не только мысли, но и стилю картины?

Если уж говорить о «награде», которую заслужила Светлана, то речь должна идти не об «оставлении на руководящем посту» и не о прочих внешних знаках признания, а совсем о другом. И обращаться по этому поводу следует не к вымышленному секретарю райкома, а к реальному лицу — режиссеру Воинову. И надо сказать ему, что он все-таки немного обидел, обделил свою героиню, лишив ее главной и заслуженной награды — простого человеческого праздника. Разумеется, я имею в виду не торжественный финал с раздачей премий и танцами под оркестр. Пусть это просто минута радостного озарения, чувство какой-то маленькой победы, и пусть оно проявится в чем угодно, пусть даже совсем не проявится в действиях героини — важно, чтобы я, зритель, ощутил его. Ведь все это время — «время летних отпусков» — было для героев фильма временем исканий и открытий, в том числе и открытием самих себя, одним из тех периодов в жизни, которые мы потом называем счастливыми. Вот этого мне, зрителю, не хватает в картине. Эта ее «заземленность», которую я всем сердцем приемлю, где-то вдруг начинает мешать, создает какую-то унылую монотонность.

Помните отличную сцену: вечер, опустела контора, только Светлана все еще роется в ящиках картотеки, что-то ищет, читает, да старуха уборщица смотрит телевизор. Цирковое представление на маленьком экране. Бурная цирковая музыка. Сосредоточенное лицо Светланы. Музыка ей не мешает, Светлана словно и не слышит ее, занятая своими мыслями. Что-то невпопад отвечает старухе. Мысли совсем о другом. Вокруг бушует цирк, гремит праздник; наконец, и Светлана не выдержала — вышла в соседнюю комнату, наткнулась на стол с пинг-понгом, ударила ракеткой по шарику, раскачала висячую лампу. Гремит праздник, качается лампа, бросая причудливые тени. Гремит музыка, кругом идет голова, целая буря поднялась в тихой унылой конторе. А мысли все те же — строгие, точные, деловые — наперекор музыке... Так вот, должен же наступить и такой момент, когда вдруг «услышит музыку» Светлана!

●

Мастерство в этом фильме «спрятано»; тут не так все просто и бесхитростно, как может показаться на первый взгляд.

Самый принцип съемки — «большими кусками» — избран, по-видимому, не случайно. Единым куском сняты целые эпизоды, такие крупные, как, например, собрание. Кинокамера становится как бы камерой телевизионной, она дает нам возможность «присутствовать» при совершающемся событии. О самом принципе можно, разумеется, спорить. Но, пожалуй, бесспорен тот выигрыш, который дают «большие куски» в смысле творческого самочувствия актера на съемке, его способности органично прожить от начала до конца весь эпизод.

Было бы, конечно, наивным приписывать этому принципу тот высокий уровень актерского исполнения в фильме, который, вероятно, для всех несомненен. Но сама культура актерской работы здесь такова, что, в поисках ее истоков, невольно думаешь обо всем, в том числе и о «больших кусках». Ансамбль действительно хорош. Я еще ничего не сказал о Татьяне Конюховой в роли Анны Гореловой, жены Глеба. А ведь эта работа актрисы заслуживает большой похвалы. Вот где настоящее искусство «второго плана» — неизреченных мыслей и чувств, неосуществленных движений, которые так и угадываются за внешним спокойствием, за пристальным взглядом неподвижных глаз, за медлительной, тяжелой речью. Диалог двух женщин, когда Анна приходит в комнату к Светлане после злополучной вечеринки, этот полный тончайших нюансов, филигранно отделанный, вдохновенный дуэт двух актрис,—истинный концерт и их и режиссера.

А как сыграна маленькая роль плановика Геннадия Геннадиевича! Эпизодическая роль, а перед нами весь человек, его судьба, характер, его страсти и привычки. И Геннадий Геннадиевич (артист П. Тарасов), и прежний заведующий промыслом Брызгалов (артист И. Жеваго), и бухгалтер Бородай (П. Павленко), при всей традиционности этих ролей, сыграны с отменной точностью, богатством конкретных жизненных деталей. А как верна и вдобавок артистична игра В. Этуша в роли Мамедова!

Изобразительное решение фильма отличается тем же вниманием и доверием к жизни, к натуре. Вот только обидно, и это большой просчет создателей фильма, что самый промысел, самая добыча нефти не показаны с той мерой поэтичности, к какой обязывала тема. Сделав «черное золото» — нефть — предметом дум, волнений, страсти героев фильма,

режиссер, а с ним и оператор и художник не нашли образных решений, которые и нам, зрителям, дали бы ощутить красоту, размах, значение совершающегося. А ведь широкий экран давал в этом отношении особые возможности.

Этот недостаток в другом фильме, очевидно, был бы недостатком частным, здесь же он приобретает характер принципиальный. Я думаю: не отсюда ли вот эта монотонность, этот несколько унылый колорит? Спокойная, скромная повествовательная манера имеет, как видно, свои уязвимые стороны. Хочется все-таки в какой-то момент подняться над обыкновенностью, увидеть ее вдруг иными глазами, увидеть не только подкупающую подробность жизни, но и захватывающую даль ее. Способна ли «повествовательная манера» дарить зрителю не только радость узнавания жизни, но и радость могучих откровений? Наверно, все-таки способна! Это не простой вопрос. Фильм «Время летних отпусков» не дал нам на него ответа. Хороший фильм... а все же, согласитесь, «чего-то» не хватает. Не хватает дыхания.

Но и то, что найдено, добыто в этом фильме на труднейшем пути художественного освоения современности, заслуживает признания и поддержки. Через такие, пусть не выдающиеся, просто талантливые, искренние, глубоко советские по духу фильмы и лежит путь к шедеврам. Это не слова. Подобные картины, сами по себе являясь хорошим вкладом в наше искусство, готовят и самих художников к новым выдающимся творениям современности и зрителей — к восприятию таких творений.

Н. КЛАДО

Декларации и эмоции

Авторов сценария «В одном районе»*, поставленного на студии «Казахфильм», нельзя обвинить в выборе мелкой темы. Нет, в фильме идет спор о важных вещах, волнующих умы многих деятелей сельского хозяйства Казахстана. Более того, суть спора затрагивает интересы людей и других сфер жизни — ведь разговор идет о том, придерживаться ли только старых, устоявшихся форм национальной жизни, хозяйствования или менять их, воспринимая все лучшее, что есть у братских народов.

То, о чем идет речь в фильме, весьма актуально для жителей Казахстана. Спору нет, тружеников села волнует и проблема введения свиноводства и развитие птицеводства в хозяйстве казахских колхозов. Это подтвердилось в ходе январского Пленума ЦК КПСС. И тем не менее происходящее на экране не захватывает нас, не вызывает ни ответных мыслей, ни эмоций...

Почему же тема рождения нового, столкновения его со старым, которое не сдается сразу, а оказывает сопротивление, — одна из основных тем нашей жизни — оставляет зрителей равнодушными?

Предмет искусства — человековедение. Сама по себе хозяйственная проблема, как бы она ни была важна, не может быть основной в художественном фильме, она должна раскрыться в человеческих характерах, в поступках. Любая идея мертва, пока она не овладевает людьми, их мыслями.

Понимая это, авторы поставили в центре судьбу Баянова. Баянов — первый секретарь райкома партии. И именно он является выразителем отсталой точки зрения. Оставим на совести авторов вопрос, нужно ли было избирать в качестве носителя глубоко ошибочных взглядов именно партийного руководителя. Что ж, могло быть и так, что руководитель оторвался от масс, перестал выражать их стремление к новому.

В чем же проявляется отсталость Баянова?

Баянов выступает против нововведений, нарушающих традиционный уклад жизни казахов. Он против птицеводства. Вернее, против з а м е н ы овцеводства птицеводством. И, надо сказать, его возражения выглядят весьма убедительными. Помимо всего, он потомственный чабан, видит романтику этой профессии, красочно и образно защищает национальные традиции.

Противная же сторона — второй секретарь райкома партии Бектасов и представитель Центрального Комитета компартии республики Крылов — в ответ приводят цифры, доказывающие, что уток в Казахстане разводить прибыльнее и легче. Цифры эти утомительно и назойливо звучат с экрана, подменяя художественное воплощение конфликта. Так авторы фильма сразу совершают ошибку: в столкновении старого и нового преимущества последнего только декларируются. То же происходит и дальше.

* Сценарий Ш. Айманова, И. Саввина. Постановщик Ш. Айманов. Оператор М. Беркович. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор У. Давлетгалиев. «Казахфильм», 1960.

Чтобы подкрепить свою точку зрения, Баянов отправляется путешествовать по району — будто он, первый секретарь райкома, там не был и не знает, что делается на местах.

Что же видит в районе Баянов? Он встречает на пути старого чабана, сын которого стремится в город и не хочет занять место отца. Затем Баянов охотится на озере и убивает уток, выпущенных на пробу зоотехником. После этого он слышит спор молодого зоотехника со стариками: юноша хочет всех колхозных коней заменить мотоциклами, и старый колхозник убедительно, с большим юмором высмеивает его. Вот и все, что произошло во время путешествия, если не считать скептических слов шофера, направленных в адрес Баянова. Вот весь «итог» поездки секретаря по своему району. Причем эмоционально сильнее воздействуют на зрителя не аргументы тех, кто борется за новое, а шутки старика (сочно и выразительно сыгранного С. Кожамкуловым). Значит, снова никак не опровергнута позиция Баянова! Путешествие не переубеждает героя, не убеждает и зрителей в том, кто прав.

Очевидно, чувствуя это, авторы снова решают «помочь» своему герою и направляют его в соседний район. О том, что он пробыл там три месяца, сообщается самим Баяновым. Снова с о о б щ а е т с я, но не показывается, что́ заставило Баянова признать правоту Бектасова. Мы не видели того, что́ увидел Баянов, нам не доказали — не цифрами, а самой жизнью — справедливость позиций Бектасова. И потому мы вправе сомневаться, действительно ли переубежден герой. Сомнения эти сильно укрепляет сцена, в которой Баянов пишет покаянное письмо в ЦК.

Такое письмо — всегда результат глубоких переживаний, слова в нем подбираются не сразу, с трудом, но идут от души. Это акт интимный и ответственный. А в фильме Баянов... диктует(!) письмо машинистке, сочиняя его на ходу. Естественно, что в такой ситуации актеру трудно изобразить непосредственный порыв. Поэтому перед нами человек, декларирующий свои взгляды, но никак не подкрепляющий их искренним чувством.

Ш. Айманов — и как исполнитель роли Баянова и как режиссер — всячески подчеркнул убежденность героя в правильности тех воззрений, которые он высказывал в начале фильма. Но он не нашел ни интересных решений, ни ярких красок для того, чтобы убедительно показать, почему человек признал свою неправоту. Более того, эмоционально все сцены, подтверждающие прежнюю точку зрения Баянова, сделаны сильнее, чем эпизоды, изображающие его раскаяние.

Не только в образе самого Баянова старое дано выразительнее, сочнее, чем новое. И в окружающем его мире ярче показаны приверженцы старого образа жизни и схематичнее, примитивнее выглядят носители нового. Причем национальное своеобразие выражено лишь в старых формах.

Думается, это глубокое, увы, распространенное заблуждение. Некоторые считают, что национальное — это только пережитки. Но в действительности новое, социалистическое, что входит в жизнь всех братских народов Советского Союза, принимает своеобразные формы. И вдумчивый, чуткий художник должен уметь уловить это своеобразие в современной жизни народа.

К сожалению, в фильме вообще нет изображения новой жизни, о ней лишь рассказывается. О новом пылко говорят юный Бектасов, мудрый работник ЦК партии Крылов, молодой зоотехник. А сегодня новое в самой жизни, в трудовых подвигах передовиков, в их творческих поисках.

Вот почему фильм «В одном районе» мало современен, хотя и трактует самые актуальные темы. Ведь задача художника — увидеть, распознать новое в жизни и показать его на экране со всей эмоциональной мощью, во всей привлекательности. Декларации и тезисы в искусстве — слабое оружие.

Раздумывая о причинах неудачи фильма, нельзя обойти его историю. В кинематографическом журнале вполне уместно вспомнить, что сценарий этот под названием «Человек не остался один» был написан И. Саввиным уже давно и совсем по другому поводу. Не стоит называть различные ошибки секретарей райкомов, которые приводили их к печальным итогам в многочисленных вариантах сценария. Менялись текущие задачи, появлялись и новые причины. Но почти не претерпевал изменений образ Баянова, хотя и несколько иначе рассказывалось о его судьбе.

Эта непринципиальность авторской позиции и предопределила основные просчеты фильма. Ведь ошибки человека неотделимы от его взглядов, взгляды — от характера, и все это вместе влияет на его судьбу. Поскольку менялись предпосылки тех или иных действий героя, а характер оставался по существу неизменным, поведение Баянова во многом утратило жизненную реальность.

Умозрительность в построении сценария, неподкрепленность основного конфликта реальным столкновением, увиденным в сегодняшней жизни, вызвали у авторов стремление искусственно обострить его. Так, например, «носитель нового» Бектасов становится женихом дочери Баянова и, следуя «традиции штампа» (сколько раз женихи дочерей вступали в борьбу с консервативными папашами!), усложняет свои взаимоотношения с любимой.

Штамп в картине порой приводит к абсурду:

Баянов любуется родной природой — и, конечно, за кадром поет хор.

Зачем? Кто поет? Естественно, что когда в следующем кадре появляется стадо баранов, нельзя сдержать смех.

В этом фильме проявилось больше профессионального умения, чем в предыдущих фильмах Ш. Айманова. Но, увы, оно не сочетается с высоким художественным вкусом, с оригинальным режиссерским почерком. Актерская же работа Айманова значительно слабее лучшей его роли — Джамбула. В исполнении артиста Баянов озлоблен, криклив, и, так как остаются нераскрытыми положительные качества героя, он не вызывает сочувствия своим переживаниям.

Серьезные просчеты фильма «В одном районе» очевидны. Тем более странно, что алма-атинская «Кинонеделя» поместила статью редактора студии В. Старкова, в которой говорилось, что «авторы И. Саввин и Ш. Айманов сумели создать интересный, волнующий фильм, ...который затрагивает проблемы партийного руководства коммунистическим строительством. Фильм рассказывает о большом гуманизме Коммунистической партии, ее руководства, бережно относящегося к судьбе каждого советского человека».

Думается, что эти слова, как и утверждение, будто «в этом фильме Ш. Айманов создал правдивый и убедительный образ первого секретаря райкома партии», высказаны из самых лучших чувств к художественному руководителю студии и председателю Оргбюро Союза работников кинематографии Казахстана Ш. Айманову. Но, увы, они неправдивы, они противоречат тому, что мы видели на экране.

Жаль, что на принципиальные недостатки картины, как видно, закрыли глаза в Казахстане. Было бы куда полезнее, если бы вместо необоснованных похвал критика еще раз подчеркнула: в произведении искусства тема и идея, выраженные лишь в декларациях, а не в живых, эмоционально сильных образах реальной жизни, останутся лишь абстрактными категориями, никак не затронут разум и душу зрителей.

А. ФАЙНГАР

Обреченные

Действие нового китайского фильма «Лавка господина Линя» переносит зрителя в прошлое. Это совсем недавнее прошлое — тридцать лет отделяют нас от событий, о которых рассказал крупнейший писатель современного Китая Мао Дунь в повести, послужившей основой фильма.

Сравнительно недавно мы видели фильм «Моление о счастье» — экранизацию рассказа Лу Синя. Этот фильм воспроизводил те страницы китайской истории, когда на троне восседал маньчжурский император, а в деревне царил безраздельный произвол помещика. Перед зрителями предстала страшная картина средневекового мракобесия, диких феодальных нравов, общества, где за прописными истинами конфуцианства скрывалась философия людоедства.

Мао Дунь рассказывает уже о другом Китае. Рельсы железных дорог прорезали священные могилы предков. В Пекине не стало императора, к власти пришел гоминдан. Но жизни народа все это не облегчило. Тот же произвол, изменились лишь титулы владык. Те же людоедские нравы. «Это было время,— говорит голос диктора, — когда крупная рыбешка пожирала мелкую, а мелкая — мальков».

В одном провинциальном городке держит свою крошечную лавочку господин Линь. Редкий покупатель заглядывает к нему: разоренному кризисом нищему крестьянину не на что купить товары господина Линя. Торговля замерла, Линь с трудом сводит концы с концами и с трепетом ждет дня, когда кредиторы потребуют расплаты по векселям. А кредиторов много — и крупная шанхайская фирма, и местный ростовщик, и «пайщики» — старуха Чжу и вдова Чжан с ребенком, которые на свои «дивиденды» едва не умирают с голоду.

...1931 год. Японские милитаристы оккупировали Маньчжурию, подвергли варварской бомбардировке Шанхай. По всему Китаю прокатилась патриотическая волна протеста. «Бойкот японским товарам!» — требуют проходящие по улицам города демонстранты. Дочка господина Линя расстроенная вернулась из школы — ее дразнили за японские наряды. Господин Линь должен дать взятку деятелям городского комитета гоминдана — тогда он сможет спокойно торговать японскими шелками и



«ЛАВКА ГОСПОДИНА ЛИНЯ»

мылом, содрав с них заграничные этикетки и наклеив отечественные.

Близится праздник Нового года — традиционное время расплаты с долгами. Все беды разом обрушиваются на господина Линя. В меняльной лавке не только не дают больше ссуды — время неспокойное, в Шанхае война! — но и требуют возвратить старые долги. Представитель шанхайской фирмы расселся посреди комнаты: он не уйдет, пока не получит все до последнего фыня. Требуют обратно свой пай тетушка Чжу и вдова Чжан — это конкуренты господина Линя пустили слух, что он собирается бежать и таким образом разделаться разом со всеми кредиторами.

Линь честен, он не собирается никого грабить, он хочет получить лишь свое: ему должны крестьяне окрестных деревень, хозяин лавчонки еще более мелкой, чем его собственная. Но логика развития событий, логика беспощадной капиталистической конкуренции приводит к обратному. Долго не возвращается приказчик Шоу Шан, а когда он, едва не попав в руки вербовщиков, добирается до дома, то оказывается, что ему удалось привезти лишь часть тех денег, что задолжали господину Линю крестьяне. И вот Линь, подчиняясь неумолимым законам капитализма, проглатывает мелкую рыбешку — хозяина зависящей от него лавки, а затем, когда в город нахлынула разношерстная толпа беженцев, дома которых разбомбили японцы, Линь устраивает распродажу комплектов самых необходимых вещей. Дела его, казалось бы, идут в гору. Но здесь действительность снова показывает Линю, что он тоже всего лишь мелкая рыбешка, есть хищники куда крупнее. Местному гоминдановскому заправиле приглянулась хорошенькая дочка господина Линя. И вот Линь в тюрьме, ибо нашел в себе силы воспротивиться бесстыдному шантажу. Жена и дочь в отчаянии. Приказчик вынужден за бесценок сбыть конкурирующей лавке весь ходкий товар, чтобы раздобыть денег для новой взятки. Господин Линь на свободе, но ценой полного разорения. Теперь у него нет ни денег, ни товаров. Есть лишь больная жена, безуспешно взывающая к милосердию богини Гуаньинь, дочь, которой грозит участь наложницы — «Ведь если господину начальнику взбредет что-нибудь в голову, он ни за что не отступит!» — и многочисленные долги. Остается бежать, бежать немедленно вместе с дочерью, собрав оставшиеся в кассе деньги, бежать куда глаза глядят.

Наутро лавку опечатывают. Ростовщик конфискует все, что лежит еще на прилавках,— в счет долга. А на улице перед закрытыми воротами — мальки, не расплатившись с которыми удрал господин Линь,— старуха и вдова с ребенком.

Начальник местного гоминдановского комитета раздосадован исчезновением миловидной дочери господина Линя. Он приказывает стрелять в толпу, волнующуюся перед закрытыми дверьми лавки. В панике бегут люди. Несчастная вдова Чжан теряет в давке ребенка. Но до нее никому нет дела...

Этими кадрами заканчивается фильм. Авторский коллектив (сценарист — известный драматург Ся Янь, режиссер-постановщик Шуй Хуа, оператор Цянь Цзян) создал впечатляющее произведение, страшную картину жизни гоминдановского Китая. Полицейский произвол, нищета народа, разорение национальной промышленности и торговли перед лицом экономического кризиса и экспансии иностранных империалистов — вот что увидят зрители в фильме. В те годы национальная буржуазия Китая, одним из представителей которой является господин Линь, еще не нашла в себе сил принять руководство пролетариата в борьбе за независимость страны, против империализма и феодальных пережитков. Этот шаг она сделала позднее. Но фильм «Лавка господина Линя» сумел показать ее обреченность на старом пути. В этом и заключается реалистическая сила этого фильма.

Великолепно актерское мастерство Се Тяня, исполнителя главной роли, тонко раскрывшего психологию господина Линя, человека сложного и противоречивого, воплотившего в себе двойственную, противоречивую природу класса, к которому он принадлежит. Линь, алчно пересчитывающий выручку у кассы, юлящий как лиса перед вдовой Чжан и тетушкой Чжу, раболепно согбенный перед

чиновником из комитета гоминдана, беспощадный и жестокий по отношению к мелкому лавочнику,— таков многоликий облик главного героя в исполнении талантливого артиста. Все эти превращения убедительны и достоверны, в них нет ни тени искусственного.

Меньше удались создателям фильма сцены, где действуют народные массы. Например, демонстрации бойкота японских товаров выглядят на экране слишком камерно, в то время как это было широкое патриотическое движение. Язык героев фильма звучит зачастую однообразно. Нам трудно судить, насколько точно воспроизвели переводчики китайский сценарий фильма, но язык рассказа Мао Дуня, по которому снят фильм, гораздо богаче и выразительнее.

Как и всякая экранизация, постановка фильма «Лавка господина Линя» потребовала от его создателей решения ряда трудных задач. Фильм, обращенный к современному зрителю, не может, видимо, слепо копировать произведение, написанное три десятилетия назад и обращенное к совершенно иной аудитории. Постановщики добавляют ряд сцен и эпизодов, убирают то, что не подходит для нового, кинематографического «прочтения» рассказа. Делается это всякий раз с необходимым тактом. В результате постановщики очень удачно передали не только содержание произведения Мао Дуня, но и колорит эпохи, близкой хронологически, но уже навсегда канувшей в прошлое.

Остается в памяти и прекрасная работа операторов. Узкие улочки провинциального города, сплошь увешанные торговыми вывесками, своеобразный быт старой китайской семьи, пристань, забитая джонками, курильщики опиума в ресторане — эти кадры, характерные для старого Китая, выразительны и лаконичны.

«Достоинство фильма «Лавка господина Линя»,— пишет в журнале «Дяньин ишу» («Искусство кино») критик Ван Суй-хань,— яркий рисунок эпохи, глубокая символичность скупых, но выразительных кадров». Полностью присоединяясь к этой оценке, мы убеждены, что советские зрители тепло примут этот интересный фильм — несомненное достижение молодого китайского киноискусства.

Константин СИМОНОВ

Пронзительная нота одиночества

Мне трудно писать об этом фильме. Если не считать двух-трех очень давно и, как мне кажется, не особенно удачно написанных дикторских текстов, я сам никогда не работал в документальном кино. Как писатель да, собственно говоря, и как зритель я никогда не задумывался над его большими и сложными творческими проблемами. Очевидно, к тому же я очень, очень многого не видел из того, что, наверное, следовало бы видеть для большей свободы сравнения. Поэтому мои мысли об американском документальном фильме «Гневное око» — всего-навсего мысли, очевидно, не особенно квалифицированного, но потрясенного увиденным зрителя. Может, специалисты найдут в них известную наивность или даже попытку ломиться в открытую дверь. Но поскольку фильм очень взволновал меня, я поделюсь своими мыслями.

Я увидел его несколько месяцев тому назад, незадолго перед поездкой в Америку. Мне даже боязно назвать его документальным, потому что в нем есть актриса, одна актриса, играющая на протяжении всего фильма, разговаривающая с голосом своей совести и снятая на фоне кадров современной американской жизни.

Но нет, это все-таки, на мой взгляд, именно документальный фильм. Дело тут не в актрисе — актриса играет неплохо, но на ее месте могла быть и лучшая, чем она, актриса. Дело и не в голосе. Разговор со своей совестью, в сущности, не больше чем еще одна найденная вариация дикторского текста. И, быть может, этот текст не всюду самый лучший из всех, которые могли бы лечь на эти же самые кадры.

Этот фильм документальный потому, что его сюжет сам по себе, не будь он положен от начала до конца на документальные кадры, вряд ли показался бы нам находкой: женщина разошлась с мужем, она вспоминает свою не особенно счастливую жизнь с ним, на смену которой пришло еще большее несчастье — одиночество, ей некуда себя девать, у нее, видимо, есть деньги и явно есть свободное время, и она ездит с места на место по большой,

шумной, неуютной Америке; потом попадает в автомобильную катастрофу, а потом в госпиталь, где ее, к счастью, уже почти что из небытия возвращают к жизни. А впрочем, еще неизвестно, к счастью ли для нее это спасение.

Но все дело как раз в том, что эта история, придуманная не лучше и не хуже многих других похожих на нее как две капли воды историй, уже перепетых и в литературе и в кино, на этот раз рассказана на фоне подлинных кадров жизни, оглушающих своей достоверностью.

Сюжет в данном случае удивительно точно найден для того, чтобы соединить бесчисленные разрозненные документальные кадры одной сквозной мыслью... В этой богатой, большой, многолюдной и многоликой стране — трудящейся, развлекающейся, жующей, пьющей, спящей, бодрствующей, устающей и отдыхающей — до тебя, оставшегося в одиночестве человека, никому нет дела. В пределах, не преступающих рамок закона, ты свободен делать, что тебе вздумается, а все остальные свободны не замечать ни твоего существования, ни написанной на твоем лице беды.

Мне, побывавшему в Америке прежде и вернувшемуся оттуда совсем недавно, уже после того, как я посмотрел этот фильм, не кажется справедливым сказать, что это фильм вообще об Америке. Америка — сложная страна, у которой есть и свои достоинства, и свое обаяние, и многочисленные черты, вызывающие чувство уважения к ее народу. У Америки много лиц, как бы переходящих одно в другое, и при этом не всегда резко, не всегда уловимо. Жизнь такой страны — это движение, и вряд ли правильно для большего удобства анализа пытаться резать его на куски, как остановившуюся ленту.

Но в этом движении есть повторяющиеся кадры, есть повторяющаяся настойчивая нота человеческого одиночества, которое иногда красиво называют свободой человеческой личности.

И вот эту ноту, тоскливую, пронзительную ноту человеческого одиночества, в очень шумном, но неспособном заглушить ее мире людей и вещей с удивительной точностью бросили на экран авторы фильма «Гневное око» Джозеф Стрик, Сидней Майерс, Бен Медоу.

В том документально снятом мире, который проходит через фильм, не хочется жить, хотя в нем, казалось бы, есть все для того, чтобы жить. В нем не хочется жить не только с точки зрения героини фильма, человека с разбитой жизнью,—в нем не хочется жить с точки зрения просто человека, для которого ощущение своей ненужности другим кажется самым непоправимым из всех несчастий.

Это лицо Америки, не единственное, но очень и очень бросающееся в глаза в ее многоликом облике, предъявлено в фильме с беспощадностью документа и оттого особенно глубоко западает в память.

Для меня лично фильм кончается на мгновении автомобильной катастрофы. За этим следует как бы эпилог. В жилы умирающей вливают консервированную кровь разных людей. Когда она была здорова, людское безразличие оставило ее одну, ей никто не помог, никто не влил частицу своей человеческой силы в ее обескровленную душу. Но вот она лежит на столе у хирурга, и ей вливают людскую кровь, и за этой кровью встают очертания лиц людей, которые помогли оживить умирающую.

Не знаю, как кому, а мне этот финал показался жалким. В сущности, это была запоздалая помощь телу уже после смерти души. Душе спокойно дали умереть в одиночестве и уже после этого в тело натолкали кровь, и оно снова начало дышать. Для чего? На это авторы не дали ответа, если не считать нескольких выспренних и сентиментальных фраз, вообще-то не идущих ни к делу, ни к общему тону фильма.

Понять существование такой концовки можно. Авторы искали ответа на вопрос: что же дальше? Они искали выхода из беспредельности показанного ими одиночества. Искали, но не нашли. Пожалуй, и не могли найти. И тогда вместо выхода появился финал, причины возникновения которого, повторяю, можно понять, но существование которого с художественной точки зрения трудно простить.

К сожалению, во время поездки в Америку мне не пришлось встретиться с высокоталантливыми людьми, сделавшими этот фильм. А мне очень хотелось с ними увидеться, потому что споры остаются спорами, но из всего сказанного мною выше не трудно понять, что работа этих людей вызвала у меня к ним и чувство глубокого уважения и чувство глубокого интереса. Помимо всего прочего, сделать такую картину, где игра актера вплетается в сотни и сотни документальных кадров, подсмотренных в самой естественной обстановке,— значило сознательно пойти на поистине сизифов труд, который по плечу только истинным художникам.

И еще. Самый прием игры актера, положенный на документальные кадры самого высокого качества, нигде и не пахнущие инсценировкой,— по-моему, прием очень многообещающий, необыкновенно привлекательный. Мне, например, как писателю показалось, что это один из путей, открывающий новые, богатые возможности для работы писателей в документальном кино.

Г. КРЕМЛЕВ

Смелая экранизация

Многие кинематографисты Запада рассматривают произведение литературной классики лишь как повод для создания «вернякового» фильма. По их расчетам, испытанная временем популярность романа, повести, новеллы служит гарантией коммерческого успеха экранизации. Но одновременно экранизация таит в себе и некоторый риск: а не устарел ли материал, «дойдет» ли он до современного зрителя? И вот классические образы и сюжеты подвергаются модернизации — кавалер де Грие становится участником Сопротивления, герои Золя общаются с людьми послевоенной Франции...

Совсем по-иному создавался «Таманго». Равно интересны и сам фильм и судьба фильма. Его поставил во Франции американский режиссер Джон Берри (он же один из авторов сценария, написанного по мотивам одноименной новеллы Мериме), который за свои прогрессивные убеждения был когда-то изгнан маккартистами из Голливуда. Что ж, в глазах честных людей это хорошая рекомендация. И режиссер оправдал ее.

Фильм выглядит на редкость злободневным. Его демонстрация у нас совпала по времени с XV сессией Генеральной Ассамблеи ООН, и кадры фильма как будто бы иллюстрировали газетные сообщения об исторических победах, одержанных народами Африки в борьбе за свое освобождение. От зрителей не ускользала и воспринималась как злободневная даже такая деталь: корабль с невольниками направлялся откуда-то с берегов Гвинейского залива в Гавану. «Ну да! — вспоминали мы. — Ведь на Кубе, революционной Кубе, значительная часть населения состоит из негров — потомков тех, кто был завезен туда работорговцами».

Гвинея... Куба... В этом, признаться, чудилось что-то странное, как будто образы Мериме непроизвольно вторгались в события наших дней!

На самом же деле это авторы экранизации умно и с художественным тактом приблизили старую (130 лет!) новеллу к современности. Приблизили не только географическими уточнениями. Они отошли от литературного первоисточника не из какого-либо творческого каприза или меркантильных расчетов, а руководствуясь более высокими соображениями. Этот необычный для Запада опыт экранизации заслуживает объективной оценки. Она особенно необходима потому, что кое-кто из рецензентов оценил фильм не вполне справедливо.

Так, Н. Аносова («Советская культура» от 18 октября 1960 года) утверждает, будто новелла полна «терпкой и горькой иронии и острого многоаспектного драматизма», а авторы фильма «не воспользовались многоплановостью новеллы». Отсюда, мол, и несовершенства экранизации. А несовершенства, в частности, такие: «мотивы поведения героев слишком смутны, неясны, недостаточно отчетливы», фильму в целом свойственны «статичность, монотонность, застылость» и «нарочитая растянутость».

С этим трудно согласиться.

Нам думается, здесь сказалась некая критическая инерция, привычка упрекать экранизаторов в отступлениях от первоисточника.

Во вступительных титрах «Таманго» прямо сказано, что фильм создавался по мотивам Проспера Мериме. Следовательно, вообще не было нужды в прямом сопоставлении фильма с новеллой. Но коль скоро Н. Аносова все-таки сочла это необходимым, полезно выяснить, чем же, действительно, не воспользовались авторы экранизации. При этом нелишне будет вспомнить кое-какие историко-литературные обстоятельства.

Во втором и третьем десятилетиях прошлого века торговля неграми выросла в острую проблему международных отношений. Уступая общественному мнению, Венский конгресс (1815) формально осудил работорговлю, однако она не прекратилась, а приняла скрытые формы, что вызвало гневные протесты передовой общественности Европы и Америки. Образ негра, восставшего против своих угнетателей, ввел в литературу В. Гюго. Вслед за его романом «Бюг Жаргаль» (1819) появляются на свет произведения других авторов на ту же тему.

Обличение работорговцев и резкая критика их покровителей-расистов — вот где сильная сторона таких произведений, вот чем они представляют известный интерес и сегодня.

Наоборот, положительная программа была их слабым, уязвимым местом. И не удивительно: национально-освободительное движение негров находилось на самой ранней, почти зачаточной стадии, хотя уже и насчитывало несколько крупных, но разрозненных восстаний. Только много десятилетий спустя оно дозреет до ясности цели, обретет размах и организованность, превратится в борьбу против колониализма. А по условиям своего вре-

мени даже наиболее прогрессивно настроенные авторы, естественно, не могли подняться выше либерального решения «черной проблемы» и чаще всего останавливались на позиции непоследовательного гуманизма. Они искренне жалели негров, сочувствовали несчастным, но все же считали их неполноценными людьми, дикарями.

В ряду таких произведений было и «Таманго». Если уж называть драматизм новеллы «многоаспектным», то следовало сказать, что для современного читателя неприемлем или, во всяком случае, представляется исторически ограниченным один из главных ее «аспектов» — трагическая обреченность негров, неспособных воспользоваться благами добытой свободы. Вспомним, как невольники, дорвавшись до водки после своей победы на судне, предаются «всем крайностям самого скотского опьянения». Негры жестоко расправились с белыми, но без них оказались беспомощными перед стихией, ибо не умели управлять рулем и парусами; они все погибли, пытаясь спастись на шлюпках.

У Мериме Таманго — вождь племени, промышляющий работорговлей. Выпив лишнего, он продал капитану невольничьего судна Айшу, одну из своих жен, а протрезвев, пробрался за ней на корабль, где и был пленен. Единственный мотив его поведения — любовь к Айше. Ему важно спасти ее и спастись самому. Со смертью Айши кончилась и сюжетная жизнь Таманго. Коротенькие, сухие строчки финала сообщают, что, подобранный английским фрегатом, этот рослый и красивый человек, бывший вождь племени, стал литаврщиком полкового оркестра; нелюдимый и неразговорчивый, он неумеренно пил и умер в госпитале от воспаления легких. Таков бесславный конец героя новеллы.

Что касается мотивов поведения остальных участников восстания, то сами они заявили о них достаточно ясно, когда обрушились «бурей упреков и ругательств» на Таманго: «Предатель! Обманщик!.. Ты продал нас белым, ты принудил нас восстать против них... Мы, безумцы, поверили тебе...»

Между прочим, Н. Аносова упоминает об «излишних натуралистических подробностях» в фильме, вероятно, имея в виду кадры истязания невольников. Но что же тогда сказать о такой, например, сцене в новелле (этой сцены нет в фильме): Таманго «...изо всех сил стиснул капитана и с таким бешенством впился зубами в его горло, что кровь хлынула из него, как из-под клыков льва. Сабля выпала из ослабевших рук капитана. Таманго схватил ее, и, вскочив на ноги, с окровавленным ртом, испуская торжествующий крик, он несколькими ударами прикончил своего уже полумертвого врача».

Что ж, нужны ли были сегодня экрану такой Таманго и такие восставшие? Вот случай, когда нельзя сетовать на то, что фильм отличается от литературного первоисточника! Да, авторы не воспользовались многими «планами» новеллы, они создали фильм «по мотивам», и из всех мотивов Мериме они взяли только главное, самое ценное сегодня — обличение воинствующих расистов, и многократно усилили средствами кинематографа это главное. А участников и судьбу восстания показали по-своему, проявив при этом глубоко современное понимание одного из давних эпизодов борьбы негров за свое освобождение.

Авторы фильма не просто изменили сюжет новеллы в соответствии со своим замыслом: они действительно прочли ее заново, от начала до конца. Повествовательные интонации писателя уступили место волнующему кинематографическому драматизму, которым заполнены и все заново написанные диалоги (ни одного из них не было в новелле), и отдельные эпизоды, и мастерски построенный сюжет в целом, и превосходный финал.

Только на мгновение мелькнул в начальных кадрах пьяненький вождь племени со своими женами, но не он стал героем. Таманго в фильме (артист Алекс Крессан) — это замечательный охотник, непокорный воин, который на глазах у зрителя становится признанным вожаком восстания. Айша (Дороти Дендридж), наложница капитана, наделена сложной самостоятельной биографией и занимает значительное место в фабуле.

Читатель новеллы не знал никаких подробностей своеобразного и странного быта невольничьего судна, а кинозритель увидел все это воочию. И все это подчинено главному замыслу экранизаторов: показать мятеж в развитии. Эпизоды, которые отсутствовали у Мериме, показывают, как постепенно, в переходах от стихийного возмущения к мрачной безнадежности и затем к осознанному протесту, нарастала у негров готовность к восстанию, крепла воля к победе.

Непонятно, почему могло кому-либо показаться, будто в поведении героев неясны мотивы, когда на самом деле оно отчетливо определяется судьбой восстания. Непонятно и то, как мог фильм показаться статичным, монотонным, растянутым, когда на самом деле динамичный авторский замысел — показать восстание — воплощен исключительно темпераментно и последовательно.

Даже пляски негров — это не экзотически развлекательные вставные номера: они непосредственно подключены к общему напряжению драматического действия. Изображая крайнюю усталость, один за другим падают на палубу танцоры-заговорщики, но каждый падает не где придется, а по

рассчитанному заранее плану — у ног того конвоира, которого ему поручено обезоружить.

Песни невольников — тоже не украшательское дополнение, а существенная часть действия, продуманно разработанная сценаристом, режиссером и Жозефом Косма — популярным и очень «кинематографичным» композитором. Сильное впечатление оставляет заключительная песня. Мелодически простая, даже монотонная, но острая по ритму, она варьируется в темпе, в громкости, и эти изменения не только ведут за собой немую сцену Айши, но и завершают тему героической борьбы, дорисовывают коллективный портрет восставших невольников.

Показанные не просто с сочувствием и сожалением, а с горячей симпатией и любовью, все они сливаются в собирательный образ угнетенного народа, готового умереть в борьбе, но не сдаться на милость поработителей: «Даже если мы потерпим поражение, мы не станем рабами. Мертвых не продашь!»

Как видим, авторы фильма существенно дополнили Мериме, сохраняя уважительное отношение к нему и не впадая в грех грубой модернизации. Такое «вольное» обращение с классикой, разумеется, не единственно возможное, не универсальное, но в данном случае оно оправдало себя.

Смелая экранизация — так можно определить эту работу.

Инна СОЛОВЬЕВА

Суд равнодушных

Разбирательство дела закончено, двенадцати присяжным предстоит вынести решение — виновен или не виновен в убийстве своего отца восемнадцатилетний подсудимый. Им напоминают: решение, каково бы оно ни было, должно быть единогласным... Начало не такое уж необычное. Сценой в суде начинались и заурядные сыщические фильмы и серьезные работы.

Дверь за присяжными закрывается.

В картине Сиднея Люмета и Реджинальда Роуза «Двенадцать разгневанных людей» мы оказываемся по ту сторону двери, рядом с теми, кто решает судьбу обвиняемого. Лицо обвиняемого мы успеваем увидеть лишь мельком. В кадре до самого конца будет только казенная обстановка: стол, пепельницы, бумага, вентилятор, на грех забастовавший в самую духоту, степлившаяся вода для питья и бумажные конусы стаканчиков. В кадре будут только лица присяжных: аппарат не устанет всматриваться в них, приближаться к ним, сравнивать. Физиономии образцово американские, как понимают это выражение рекламные издания: роговые очки не столько корректируют недостаток зрения, сколько добавляют штришок интеллектуальности в привычный облик здоровяка и оптимиста. Тут же лица, совершенно не похожие на этот лайфовский образец. Стариковская тщедушность. Полустертые черты служащего. Лица плебейские и породистые. Явно интеллигентные и нагловато простецкие. Впрочем, даже симпатичные.

Все утомлены жарой. Открывают окна, обмениваются впечатлениями. Дело в общем ясное, ясное и неинтересное. Надо проголосовать, но они немного мешкают: кто-то выходит из туалета, прося извинения. Голосуют. Одиннадцать человек поднимают руку — да, виновен; один к ним не присоединяется: этого присяжного играет Генри Фонда.

У человека, которого играет Генри Фонда, нет в запасе сенсационных разоблачений истинного убийцы. Ему поначалу даже нечего сказать, кроме того, что у него нет личной уверенности в вине того парня, которого его «да» отправит на электрический стул.

Этой личной уверенности нет в общем и у остальных. Остальным довольно того, что за них и для них выложили на стол другие. Кто-то ведь подобрал мотивы обвинения. Опровергать их следовало адвокату, не так ли?

Разумеется. Это должен был сделать адвокат. Но для адвоката дело тоже было скучным. Оно не обещало профессионального выигрыша. Адвокат от него отнекивался, хотя и был все же назначен и отсидел свои часы в суде так же добросовестно, как отсидели их двенадцать присяжных.

Добросовестность равнодушия. Добросовестность вялости. Ни мысли, ни движения души сверх положенного. У мозга против всякого добавочного, неслужебного требования к нему вырабатываются щадящие приспособления. Когда архитектор, сказавший «не виновен», задерживает процедуру,

все ждут так же терпеливо, как ждали, пока выйдет из уборной старичок. Кто-то пристраивается играть в крестики-нолики. Архитектор резко вырывает листок, и вот тут уже возмущение: ну, знаете ли!

В этой игре в крестики-нолики мало подчеркнутости. Играют и рисуют закорючки не в пику человеку, которого играет Фонда: это не более чем защитное приспособление против предстоящей нервной работы, к какой тот хочет обязать своих товарищей. Люди предпочитают обождать, пока у двенадцатого кончатся его переливы и он проголосует, как все, демократично поделив на двенадцать частей свою ответственность за чью-то смерть. Впрочем, доля ответственности придется даже меньшая: включите сюда еще и адвоката, и следователя, и свидетелей, охотно подгонявших свои показания к предложенной версии.

Но двенадцатый не хочет этого дележа ответственности. Он воспринимает свое «да» или «нет» именно как свое «да» или «нет». И постепенно он заражает этим самоощущением остальных. Он раскачивает сплоченное равнодушие всех, обращаясь не ко всем, а к каждому: ты лично, ты уверен? Ты лично берешься утверждать, что этого юношу, оставшегося там за дверью, надо физически уничтожить?..

Потом двенадцатый идет на рискованный шаг. Он предлагает переголосовать без него, и, если при тайном вотировании все выскажутся опять единодушно, он тоже присоединится. Переголосовывают. Десять бумажек теперь против одной: в виновности паренька усомнился еще один человек.

Шаг за шагом архитектор, а затем и присоединившиеся к нему сторонники оправдания доказывают неубедительность обвинения в убийстве. Но меньше всего интерес картины Сиднея Люмета заключается в логике уголовных опровержений. Эта логика подсобна. Тут важна властность напора неравнодушия на равнодушие, а не прямая и дотошная доказательность. (Это понято режиссером дубляжа Б. Евгеньевым. Передав только доводы и контрдоводы спорящих присяжных, мысли картины не передашь. Тут нужен не «дубляж-подстрочник», а дубляж—художественный перевод, который восстанавливал бы в русском звучании не просто обильный текст фильма, но «словесное действие» и сверхзадачу этого действия. Именно таким путем и пошел Б. Евгеньев. Впрочем, могу сказать только о добром направлении его работы: когда писалась эта рецензия, дубляж еще не был закончен.)

Действие и контрдействие «Двенадцати разгневанных» необычны. В парижской постановке (по фильму была сделана пьеса) столкновение, как его описывает Г. Бояджиев, идет между архитектором и его главным оппонентом, дельцом, убежденным в виновности паренька, поскольку он убежден в общей испорченности молодого поколения. В кинофильме это столкновение наименее любопытно и только на первый взгляд кажется стоящим в центре. Действительный же противник героя Генри Фонда, кажется, ни разу ему не возражал. Он только потеет, злится, что не работает вентилятор, радуется, когда тот неожиданно оказывается исправным, и кидает бумажные шарики в проволочную корзинку. Ходит освежиться под кран. Поглядывает на часы: сколько же протянется эта тягомотина... После очередного голосования, когда «за» и «против» разделяются так на так, этот парень, опаздывающий на «большой бейсбол», подает голос за оправдание: скорее разойдемся...

С тем, кому вполне наплевать на суть дела, спор почти невыносим. Бьешь в вату, режешь кисель, кричишь в пустоту. Не столкновение человека доброй воли с человеком злой воли, а его столкновение с безответственностью, с пассивностью движет фильм режиссера Сиднея Люмета.

Этот фильм с его ожесточением против добросовестного безмыслия подчеркнуто обращен только к разуму зрителя. Отсекается возможность сочувствия обвиняемому—мы его не видели. Мы даже не знаем, убил он или не убил отца; мы узнаем только, что факт его виновности не доказан. Зритель, так сказать, далек от того, чтобы кинуться после сеанса на шею оправданному. С поздравлениями. Но создатели картины и не добивались ничего подобного. Скорее, избегали этого.

Судебный казус много раз служил искусству для того, чтобы выдвинуть свои контробвинения — нравственные либо социальные. В «Двенадцати разгневанных» не возникает юридического контробвинения. Нет речи ни о тяжелой жизни обитателей трущоб, ни о цензовой статистике преступности. И все же из глубин фильма вырастает большая, весомая гражданская тема.

Речь не только о том, что в ходе споров между присяжными открывается и закоренелость предрассудков, и социальная предвзятость чьих-то суждений: кто-то считает доводом против обвиняемого, что тот еле говорит по-английски, он чужак; кто-то выдает себя, крича, что эти голодранцы все до одного преступники... За гладкой и, казалось бы, монолитной поверхностью общего равнодушия, чуть копни, обнаруживаются неоднородные залегания. Но, главное, сама тема равнодушия теряет свой морализаторский оттенок, она расширяется до темы общественной пассивности, общественной безответственности.

Картина «Двенадцать разгневанных людей», с ее демонстративной сосредоточенностью на частном

случае, с ее афишированной замкнутостью в четырех стенах, в этой точке развития движущей ее мысли взламывает собственную замкнутость. Сидней Люмет и сценарист Реджинальд Роуз входят в круг большой проблематики современного зарубежного искусства, в самый его центр.

Герои фильма, в сущности, «маленькие люди». Но классический мотив переосмыслен. Двадцатый век слишком хорошо узнал опасность исторической обывательщины, приспособленчества «маленького человека» к всесильной «ситуации», наконец, опасность бездействия, как одной из форм приспособленчества.

Фильм полон тревоги так же, как он полон доверия к добрым возможностям людей. Фильм беспокоен и ищет, как разрушить дурной покой. Отсюда его нескрываемая антипатия к кинематографу, поддерживающему приятный уровень безмыслия. Искусство, которое помогает «перетирать время», как бридж или как бейсбол,— прямой противник «Двенадцати». Сидней Люмет и Реджинальд Роуз не могут удержаться, чтобы не задеть его впрямую: один из присяжных, наиболее методично отстаивающий версию виновности, ссылается, что юноша не сумел рассказать содержание фильма, который будто бы смотрел в то время, когда совершилось убийство. Тогда кто-то задает вопрос: не расскажете ли вы картину, которую видели третьего дня?.. И тот: «там еще снимался этот... И эта, ну, как ее, красивая девушка...» Больше ничего не помнится. Конечно, авторам «Двенадцати разгневанных» тут существен не только удар по логике обвинений...

Рядом с разряженным, искательно любезным со зрителем искусством киноразвлечения работа Сиднея Люмета и Реджинальда Роуза дорога своей пуританской сухостью. Нет сюжетных завитушек. Содрано все, что хоть немного напоминает коммерческие ленты. Никаких волнующих подробностей. Никакого сентиментального беспокойства за бедного юношу. Ни одного события. Сплошные разговоры между героями, которые не знают друг друга хотя бы по имени и ничем не связаны. Словом, все «противопоказанное специфике кино» и убеждениям прокатчиков.

Это заточение в одной комнате, упрощенность и замедленность фабулы, движение мысли как единственный источник динамики фильма — разом полемика и с коммерческим кино и с ограниченным традиционным пониманием природы киноискусства.

Выражение «кинематографический темп» вошло в быт как определение стремительности. Кино на первых порах впрямь было все — движение. Лошади неслись карьером. Автомобили пожирали пространство. Волны мотали парусник. Так же стремглав мчалось на пленке время. Перелистывался реестр эпох. Заново вспыхивал Карфаген, христиане сражались со львами на песке императорских цирков, костюмерные кинофабрик ломились от звериных шкур и кринолинов. Этот гардероб и сейчас бывает пущен в ход — костюмные боевики еще рекламируются, газеты поражают воображение затратами фирм на «Бен-Гура» или на экранизацию подвигов Геркулеса. Но магистраль развития искусства пролегла далеко отсюда. Кино научилось сосредоточенности и нашло, на чем сосредоточиться: объектив приближен к сегодняшнему, киновремя не только по показаниям секундомера все полнее совпадает с изображаемым временем...



«ДВЕНАДЦАТЬ РАЗГНЕВАННЫХ ЛЮДЕЙ»

Продукции «фабрики снов» все увереннее противополагается работа людей, внимательных к правде. Любопытно, что и Сидней Люмет и большинство его ровесников в американском кинематографе сложились как художники вне Голливуда и в оппозиции к Голливуду; многие пришли с телевидения, пожалуй, большинство. Может быть, отсюда своеобразие их манеры, чурающейся всякой ошеломительности и грандиозности (пожар Карфагена на комнатном экране смешон), манеры очень «общительной» по отношению к аудитории, домашней и вдумчивой. (Вспомним «Марти» или «Свадебный завтрак».) И все-таки Голливуд как-то стоит за картиной «Двенадцать разгневанных людей», стоит постоянным противником, чье присутствие диктует подчеркнутость поведения постановщика, демонстративность его средств. Что ж, это понятно. Бывает и так, что выступлению просто думающих, просто честных художников невольно сообщается громкость манифеста.

Л. КОЗЛОВ

Искусство видеть

На экране появляется надпись: «В этом фильме нет актеров. В нем снимались лишь мужчины, женщины и дети, влюбленные в Сену». Этими словами люди, задумавшие и создавшие фильм «Сена встречает Париж», сказали и о себе. Автор замысла Жорж Садуль, поэт Жак Превер, композитор Филипп Жерар, оператор и режиссер-постановщик фильма прославленный Йорис Ивенс — всех их объединило общее чувство. Отсюда возникло то «первое лицо», мудрое и непосредственное, от которого ведется рассказ о Сене — зрительный, музыкальный, иногда словесный.

Впрочем, рассказ — не то слово. В фильме нет ни объединяющего внешнего действия, ни обозрения достопримечательностей, ни исторической последовательности, ни строгого географического порядка. Поверхностному зрителю фильм может показаться никак не построенным.

Все очень просто: невидимый нам человек смотрит на Сену, и мы вместе с ним. Если существует кинолирика, то это ее чистейший образец. Движущийся взгляд объектива передал не просто зрение или умозрение человека, но его влюбленность.

Раскрывается это не сразу. Начало фильма кажется при первом просмотре ни к чему не обязывающим. Что призваны выразить эти монтажные фразы, где блеск водяных струй сменяется идиллическим береговым пейзажем с беленькой коровой, а потом появляются скрежещущие механизмы грузовой пристани на окраине Парижа?..

Но постепенно мы начинаем ощущать внутреннюю «музыку» фильма, его целостность, его логику.

Перед нами река и то, что ее окружает. Природа. Городские строения. Рабочие. Художник. Женщина, на минуту присевшая на парапете набережной. Дети. Влюбленные. Еще один художник. Рыболовы.

«СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ»



Все, к чему обращен объектив, обыденно, неподчеркнуто, лишено внешней многозначительности. Поэтический комментарий Жака Превера прямо говорит о некоем господине, спокойно и нелюбопытно взирающем на Сену: река как река, вода как вода, сор, отбросы, иногда даже утопленник — не бог весь что... Господин этот — лощеный «пассажир первого класса», пресыщенный турист. Авторы фильма даже не считают нужным заявлять о своем глубоком презрении к «туристской» манере видеть, к погоне за чем-то этаким, особенным. Но каждый кадр фильма непреклонно противостоит мещанскому изыску — высокомерному и потребительскому.

Взятый сам по себе, кадр почти натуралистичен, но есть в нем какая-то неуловимая нить поэзии, связывающая его с другими кадрами и создающая особую власть этого фильма. На экране открывается мир, в котором все уравнено в красоте: и Нотр-Дам за каштанами, и разбегающиеся волны, и развешанное на веревке белье, которое треплет ветерок. Нужно только суметь увидеть, воспринять и выразить.

То и дело возникает в фильме задумчивая фигура художника, сидящего на берегу Сены за мольбертом. Такая привычная «деталь» парижского пейзажа, здесь эта фигура приобретает своеобразный смысл. Трудно вспомнить, юн или вовсе не молод каждый из этих художников, а что у них получается на полотне — мы вообще не видели... Запоминается одно: сосредоточенность, напряженность, какая-то особая ответственность в том, как застывают они около своих мольбертов, впитывая взглядом реку и камни города. Увидеть! Как важно уметь видеть!

Искусство видеть в этом фильме Йориса Ивенса — это не просто мастерское умение схватить игру света в низвергающихся струях или тональное единство предметов под дождем, не только обостренное чутье к выразительной детали,— все это блистательно проявилось уже в его первом фильме «Дождь». С тех пор прошло три десятилетия, Ивенс создал такие фильмы, как «Боринаж», «Зюдерзее», «Испанская земля», «Песня великих рек». И сейчас, посмотрев фильм о Сене, мы поражаемся богатству человеческого взгляда его автора на мир и людей. Режиссер не отворачивается от эффектов чистой пластики, но смотрит на них как бы мимоходом. Блеск городских огней

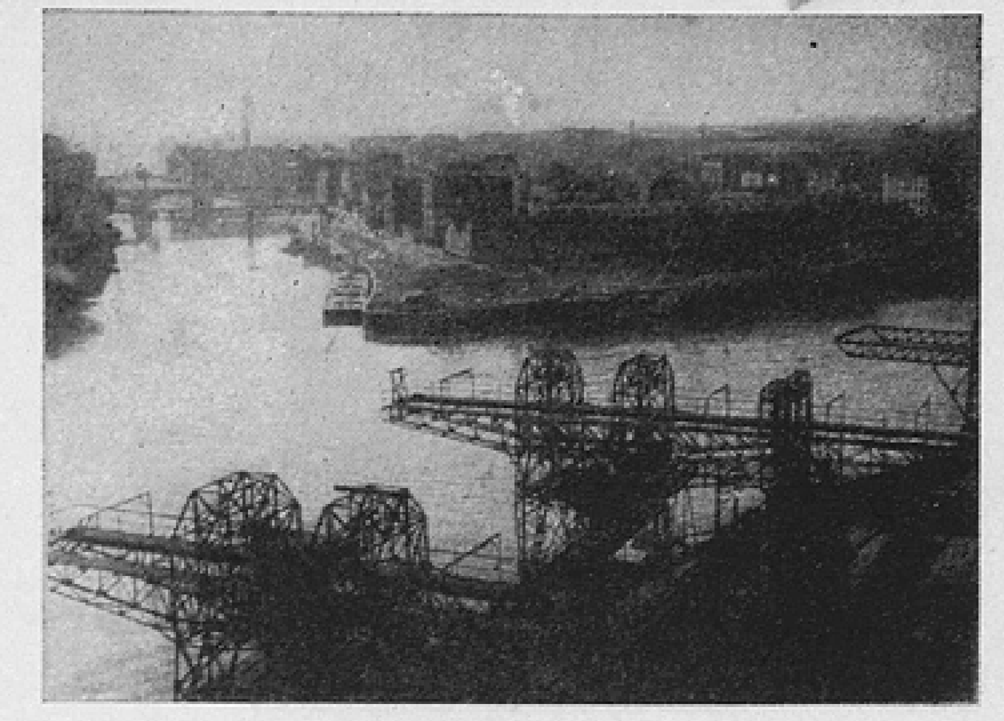
в ночи или сверкание водопада на солнце — это лишь часть красоты мира. Главное же в ней связано с человеком, и Сена в фильме Ивенса — это тоже «очеловеченная» река.

Люди — и в труде, и отдыхающие, и когда они завтракают или бреются, поют или просто прогуливаются. Рабочий, слегка приседающий в тот момент, когда его товарищ перебрасывает ему кирпич. Женщина, незаметным жестом коснувшаяся платья, вставая с парапета набережной. Босая нога, подставленная лучу солнца или пламени костра...

«Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен». Но Йорис Ивенс идет здесь по иному пути: он высвечивает прекрасное в чертах порой совершенно неожиданных и «случайных».

Вот гигантские груды битых бутылок и металлического лома. Все это со скрежетом ломается в когтях какого-то неумолимого механизма. Далее — мусор, сметенный с набережных. Грязные баржи. Нечто подобное мы видели на экране не раз. Красота мира утверждалась как бы вопреки этой грязи, по контрасту, как нечто противостоящее. Здесь совсем другое: весь этот мусор становится эстетически равноправной деталью общей картины. Что ж это — эстетизация мусора, любование грязью как таковой (и подобные вещи мы видывали)? Нет! Здесь битые бутылки и ржавое железо — прежде всего вчерашний и завтрашний предмет приложения человеческих рук и человеческого таланта. Женщина стоит около развешанного белья. Одинокий старик на скамейке. Кадры эти можно представить в совсем другом фильме, и там, складываясь с другими кадрами, они, вероятно, подводили бы нас к тревожным мыслям о неустроенности жизни, о жестоких ее противоречиях. Разве мало действительно грязного и гнусного на берегах сегодняшней Сены? Не мало. И кому, как не Ивенсу, увидеть это. Но сегодня он смотрит на Сену иначе. Сегодня он раскрывает перед нами способность жизни быть прекрасной — реальную способность, которая вдохновляет человека на борьбу, на мысль, на творчество.

Йорис Ивенс не изменил себе, своей вере в простого человека, своему искусству видеть его в наилучших возможностях, устремленных к будущему. Возможности эти можно выразить с разных сторон. Можно и нужно воспеть патетическую борьбу нового со старым. Но есть и другое. Сейчас, в эпоху стремительного действия, творчества, безудержной ломки старых отношений, человек с особой остротой открывает для себя, что и простое созерцание окружающего — казалось бы, пассивное — тоже может быть действенным и творческим, насущно необходимым для того, чтобы пересоздавать мир «по законам красоты». Фильм «Сена встречает Париж» и есть именно такое творческое созерцание. Фильм пробуждает и воспитывает в зрителе то, что человеку грядущего будет дано естественно, что войдет в его кровь: ощущение прекрасного в привычном, обыденном, в любом мгновении.



«СЕНА ВСТРЕЧАЕТ ПАРИЖ»

Вот почему экранная «сказка о Сене», созданная Ивенсом, способна занять в нашей душе свое, незаменимое и полноправное место рядом с поэзией борьбы и подвига.

Незримый лирический герой фильма, человек, влюбленный в Сену, бесконечно привлекателен нам, потому что мы ощутили его душевную целостность, богатство и гибкость его чувств. Он и воспевает, и клянется, и вместе с тем отшучивается.

Вот донеслась до нас как бы случайно детская песенка. Мы оборачиваемся на ее звуки: это школьницы, взявшись за руки, водят хоровод под деревьями. Тоненькие голоса безмятежно выводят нечто вроде бы лишенное смысла. И это, оказывается, нельзя забыть. Мы растроганы, нас вот-вот захлестнет не знающая меры сентиментальность... Но тут песенку перехватил у детских голосов комический бас рояля, а из Сены вынырнул... велосипед! Вслед за ним появился всемогущий фокусник-водолаз, и его, как триумфатора, тут же окружили мальчишки.

Ощущение прекрасного не дает до конца отшутиться, но не дает и впасть в сентиментальное уныние.

И когда фильм завершается задумчивой перспективой Сены в светлой дымке за черными воротами шлюза и мы слышим заключительные слова Жака Превера: «Однажды была Сена... однажды была жизнь»,— в высокой грусти этих слов мы свободны услышать не элегию, а гимн жизни, каждое мгновение которой может стать прекрасным.

НИКОЛАЮ АФАНАСЬЕВИЧУ

«Парень из нашего города»



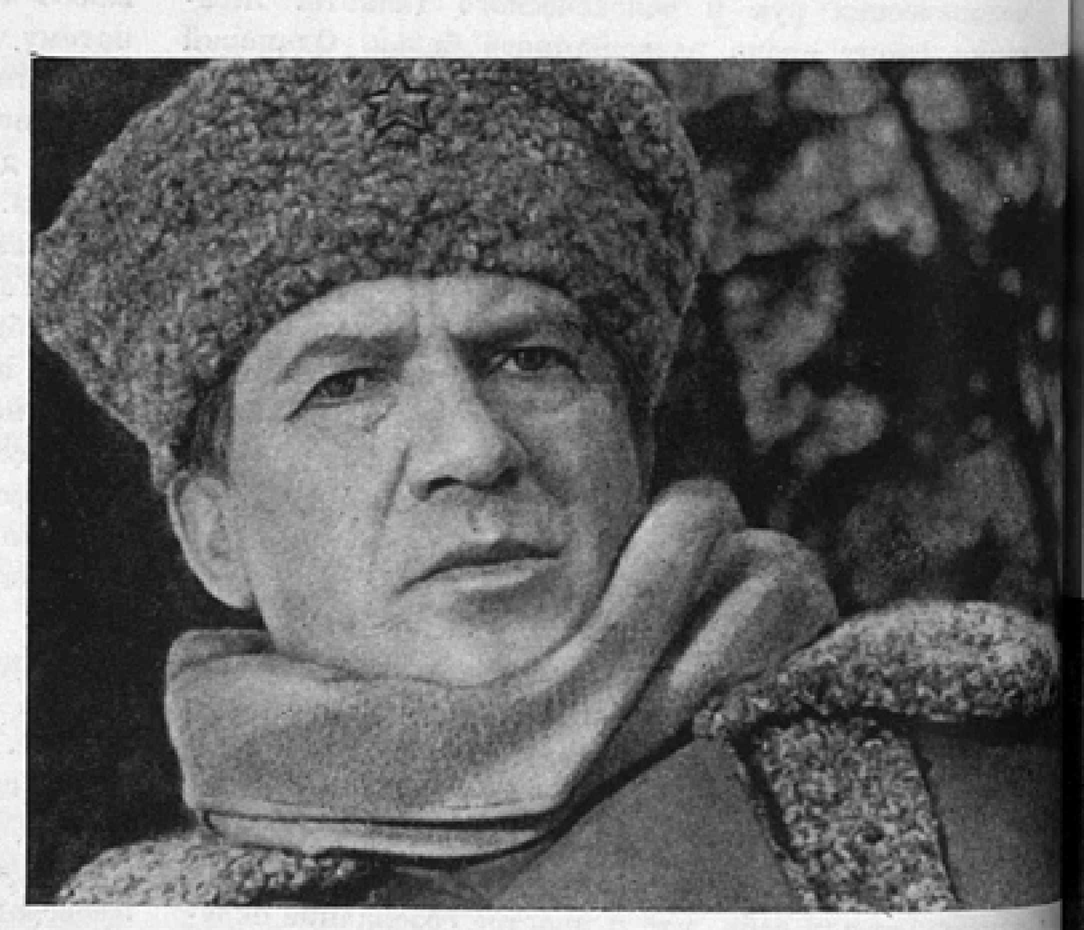
«Дело Румянцева»



«Над Тиссой»



«Сорок первый»



«Жестокость»

КРЮЧКОВУ 50 ЛЕТ

Пройден большой, интересный путь, много сделано, впереди — новые роли, новые творческие поиски.

Мы решили воспроизвести протокольно сухой, бесстрастный документ — фотокопию творческой карточки Н. А. Крючкова (см. на обороте).

Документ без комментариев. Но какая богатейшая и разнообразная галерея характеров, образов, как красноречив, ярок этот лаконичный документ!



«Трактористы»

Профессия: КИНОАКТЕР

Год	Студия	Картина	Роль	Режиссер	Примечание
1932.	Межрабпомфильм	„Окраина"	Сенька	Барнет	✓
1932	-"-	„Горизонт"	Партизан	Кулешов	
1933	Союзкино	„Частный случай"	Андрей Журба	Трауберг	
1934	Межрабпомфильм	„Любовь и ненависть"	шахтер Митя	Гендельштейн	
1935	-"-	„У самого синего моря"	рыбак Алеша	Барнет	✓
1936	-"-	„Глюкауф"	Сенька	Пронин Оболенский	на экран не выпущен
1937	Союздетфильм	„Друзья из табора"	раненый боец	Варламов, Ломидзе	
1937	Мосфильм	„Тринадцать"	эпизод	Ромм	
1937	Ленфильм	„Байга золотая"	приятель Муромова	Руф Казанский	
1937	-"-	„За Советскую родину"	ком. партиз. отряда	бр. Музыкант	
1937	-"-	„Возвращение Максима"	солдат	Козинцев Трауберг	
1937		„Год 19-й"	гонец	Трауберг	
1938	-"-	„На границе"	Тарасов	Иванов	✓
1938	-"-	„Выборгская сторона"	черносотенец	Козинцев, Трауберг	✓
1939	Киевская ст.	„Щорс"	провокатор	Довженко	
1939	-"- и Мосфильм	„Трактористы"	Клим Ярко	Пырьев	✓
1939	Мосфильм	„Ночь в сентябре"	Степан Кулагин	Барнет	
1939	Ленфильм	„Член правительства"	Никита Соколов	Зархи и Хейфиц	✓
1939	-"-	„Станица Дальняя"	казак Мишка	Червяков	
1939	Киевская ст.	„Большая жизнь" 1-я серия	сотрудник НКВД	Луков	
1940 г.	Союздетфильм	„Яков Свердлов"	Трофим	Юткевич	✓
1940	Мосфильм	„На путях"	Рогаткин	Каплан и Трахтенберг	
1940	Союздетфильм	„Брат героя"	летчик Черемыш	худ. р. Донской р. Васильчиков	
1940	-"-	„Салават Юлаев"	Хлопуша	Протазанов	✓
1941	Мосфильм	„Свинарка и пастух"	Кузьма Петров	Пырьев	✓
1941	Союздетфильм	„В тылу врага"	Байков	Шнейдер	
1942	ЦОКС г. Алма-Ата	„Парень из нашего города"	Луконин	Столпер, Иванов	✓
1942	-"-	„Антоша Рыбкин"	командир	Юдин	
1943	-"-	„Во имя родины"	Сафонов	Пудовкин и Васильев	
1943	-"-	„Котовский"	Кабанюк и Загари	Файнциммер	
1943	-"-	„Фронт"	Сергей Горлов	бр. Васильевы	✓
1944	Тбилисская ст.	„Малахов курган"	капитан Лихачев	Зархи и Хейфиц	
1945	Ленфильм	„Небесный тихоход"	майор Булочкин	Тимошенко	✓
1946	Стереостудия	„Машина 22-12"	шофер	Немоляев	
1947	Мосфильм	„Свет над Россией"	Рыбаков	Юткевич	на экран не выпущен
1948	-"-	„Три встречи"	инженер Корнев	Птушко Пудовкин и Юткевич	
1949	Ленфильм	„Звезда"	Мамочкин	Иванов	✓
"	Мосфильм	„Стал. битва"	ком. танк. войск	Петров	
1950	Бакинская к/с	„Огни Баку"	Парамонов	Зархи и Хейфиц	✓
	Киевская	„Щедрое лето"	Наза	Барнет	✓
	Мосфильм	„Спортивная честь"	Фадро Вольский	Петров	

Год	Студия	Картина	Роль	Режиссер
1952 г	Мосфильм	„Садко"	Омельян Данилович	Птушко
1952 г	Киевская	„Максимка"	Боцман ✓	Браун
1953 г	Горького	„Об этом забывать нельзя"	Родион ✓	Луков
1954 г	Киевская	„Богатырь" идет в Марто"	Плошкин ✓	Брюнчугин и Навроцкий
1954 г	Горького	„Море студеное"	Алексей ✓	Егоров
1954 г	Киевская	„Тревожная молодость"	Сергушин ✓	Алов - Наумов
1955 г	Демократич. Германия	„Эрнст Тельман"	полков. танковой дивизии	Курт Метциг
1955	Ленфильм	„Дело Румянцева"	Корольков	Хейфиц
1955/56	Мосфильм	„Бессмертный гарнизон"	Кухарьков	Аграненко
1956 г	Мосфильм	„Сорок первый"	Евсюков	Чухрай
1956 г	Мосфильм	„Поэт"	Матрос Царев	Барнет
1957 г	Мосфильм	„Ленинградская симфония"	Поляков	Аграненко
1958 г.	Мосфильм	„Матрос с „Кометы"	Барабан	Анненский
1958 г.	Мосфильм	"Над Тиссой"	Скубан	Васильев
1959 г.		„Жестокость"	Нач. угол. розыск.	Скуйбин
—"—	Мосфильм	„Баллада о солдате"	Генерал	Чухрай
—"—	Горького	„Бессонная ночь"	Батавин	Анненский
	Мосфильм	„Яша Топорков"	Глух	Карелов
1960	Ленфильм	„Домой"	Евсей	Абрамов
—"—	Ялта	„Я иду к Вам"	Боцман	Павловск
	Ленинград	„Поднятая целина"	Ракалин	Иванов

Работа в театре

Год	Театр	Название пьесы	Роль	Режиссер
1928–1933	Моск. Центр. театр рабочей молодежи (ТРАМ)	Зеленые огни	главн. роль	
		Зови, фабком	Павлуша Мазик	
		Тревога	Петухов	
	—"—	Дай пять	Димка	
	—"—	Московский 10-10	Сенька	
	—"—	Страна должна знать	Захаров	
1945 г.	Госстудия Киноактера	За тех, кто в море	Максимов	
		Бранденбургские ворота	Охотин	
	—"—	Бедность не порок	Любим	
	—"—	Дон Иваныч	Остролист	
	—"—	Там, где не было затемнения	Фома Павлович	

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Сценарист и режиссер

1

Споры о том, чем является киносценарий — полуфабрикатом для режиссера или же самостоятельным произведением литературы,—не только не затихают, но, напротив, становятся все острее. Нашли эти споры свое отражение и на страницах журнала «Искусство кино», в статьях, опубликованных в течение последних лет.

Позволю себе тоже принять участие в споре. И скажу без обиняков, что я решительнейший противник «теории полуфабриката» и сторонник всех тех, кто ополчился против нее. Сторонник упорный, яростный, без уступок.

На мой взгляд, сценарий — это не только литература, но большая литература, которой сегодня доступно все: отображение событий, характеров, чувств и самых больших и сложных мыслей. Киноискусство — на переломе. Сценарист, игравший столь жалкую роль в эпоху режиссерского кино, начинает захватывать теперь одну позицию за другой, превращаясь из поставщика сюжета и диалога в писателя, который привносит в фильм неповторимость способов художественного изображения, свое понимание жизни, свое учение о том, как жить. Достаточно вспомнить писателя А. П. Довженко, чтобы уяснить себе справедливость такого утверждения.

Сценарий — произведение литературы. Это книга, и чтение ее должно доставлять самостоятельное эстетическое удовлетворение вне зависимости от фильма, которому сценарий дал жизнь. Близится время, когда отличные сценарии будут ставиться не единожды, как сейчас, а много раз и разными режиссерами. Фильм станет миром писателя-кинодраматурга, миром его раздумий, надежд, образов, стиля, нравственных норм, его понимания хорошего и дурного в жизни. Кинодраматург должен быть не только подлинным литератором, но и властителем дум, как любой другой настоящий писатель.

Вне сферы литературы кинематограф уже не может существовать. «Режиссерский кинематограф», имеющий стольких поклонников среди западных теоретиков, придет либо к абстрактному кинозрелищу, либо к демонстрации все более и более изысканных режиссерских, операторских, монтажных приемов для отображения одних и тех же сюжетных схем.

Признаки этого можно уже отчетливо наблюдать и сейчас.

Возьмем нашумевшую картину Феллини «Сладкая жизнь». Тематически, да и по строю мыслей, событий и чувств все, о чем повествуется в ней, давно уже видано-перевидано. Тема модная, и множество режиссеров уже испытывали на ней свои силы. Разве только острей, откровенней показано здесь «разложение».

Но где здесь та писательская сила, которая объяснила бы нам глубинные корни явления, вскрыла бы (как это делает каждый крупный писатель) всю сложность мыслей и чувств персонажей, проникла бы в самые глухие и скрытые изгибы души человека? Чтобы ясней понять мою мысль, припомните близкие по смыслу явления под скальпелем Достоевского или хотя бы Золя. Сразу же станет ясно, сколь поверхностно скользит Феллини, как мало в фильме человечного, как не хватает здесь автора, потрясенного

и страдающего, сколь недостает нам трепетной силы образов, тонкости психологического рисунка. Показан только внешний облик явления, и показан блистательно — так и подобает первоклассному режиссерскому кинематографу. Это делает фильм хорошим, сенсационным, острым, но не делает его явлением высокого искусства. Для того чтобы он стал таким, ему нужна писательская сила мысли, чувства, анализа, проникновенное знание человека, мощь больших, жгучих слов. Мы видим здесь мир режиссера, но не видим мира писателя.

Без мира писателя дальнейшее движение кинематографа на сегодняшнем этапе его развития — это бег на месте. Будущее киноискусства не только в том, что будут применяться новые и удивительные режиссерские и операторские приемы, не только в том, что появятся новые и удивительные технические средства, но главным образом в том, что мы на рубеже времени, когда в киноискусство по логике и смыслу всего его развития должны прийти великие писатели-кинодраматурги. И только всевозможные теоретические и практические рогатки, установленные апологетами «чистого», режиссерского кинематографа, задерживают этот естественный и неизбежный процесс.

2

Разговор режиссера с автором:

— Вы подробностей сцены мне не пишите.

— ??

— Намечайте один диалог. Остальное я сам придумаю.

— А куски, где нет диалога?

— Тоже придумаю. Это кинематограф, а не литература!

Но скажите на милость — не литература ли вот этот небольшой абзац:

«А с ярмарки из Казанского народ все шел и шел; бабы, фабричные в новых картузах, нищие, ребята... То проезжала телега, поднимая пыль, и позади бежала непроданная лошадь и точно была рада, что ее не продали, то вели за рога корову, которая упрямилась, то опять телега, и в ней пьяные мужики, свесив ноги. Одна старуха вела мальчика в большой шапке и в больших сапогах; мальчик изнемог от жары и тяжелых сапог, которые не давали его ногам сгибаться в коленях, но все же изо всей силы, не переставая, дул в игрушечную трубу; уже спустились вниз и повернули в улицу, а трубу все еще было слышно...» (А. П. Чехов).

Литература! И при этом отличнейшая. Но вглядитесь попристальней — это одновременно и сценарий. И тоже отличнейший!

Здесь уместно сказать, что некоторые исследователи не раз указывали на тот факт, что весьма многие куски из произведений классиков-прозаиков являются, так сказать, готовыми сценариями.

Почему?

А потому что так это и должно быть. Ведь чрезвычайно часто подлинный писатель-прозаик не только превосходно конструирует сцену романа, повести, рассказа, но и отлично видит все подробности, тонкости, все переливы ее. И мы уверенно отмечаем тогда, что высокие литературные качества не только не противопоказаны сценарию, как это полагают некоторые режиссеры-ремесленники, но, напротив, являются ценнейшим и желаннейшим его свойством. Ибо знание жизни, тонкость подробностей, драгоценное чувство детали, мудрость подлинного писателя привносят в сценарии то, что не может быть заменено никаким мастерством постановки. И кинорежиссер, который ратует против «литературы», за лапидарный, якобы профессиональный сценарий, лишает себя всего этого драгоценного материала.

Попытаюсь доказать это на примере.

И снова возьму для наглядности отрывок не сценарный, а прозаический. Отрывок из И. А. Бунина.

Итак:

«В девятом часу в комнате, где умер князь, все пришло в порядок, было прибрано, кровати уже не было... На столах, поставленных наискось в передний угол, под старинные образа, возле окна, верхнее стекло которого серебрилось от месячного света, возвышалось под простыней тело, казавшееся очень большим. Три толстых свечи в церковных тяжелых подсвечниках горели в головах его прозрачно, дрожали хрустальным чадом. Тишка, сын церковного сторожа Семена, умытый, причесанный, в новой поддевке, жалостно и поспешно читал псалтырь...»

Опять-таки литература. Опять-таки превосходная.

И опять-таки превосходный сценарий, хотя и «непрофессиональный» и даже нераскадрованный, в отличие от того, как это делают голливудские сценаристы.

Что же должен предпринять режиссер, имея такой сценарий? Отбросить все бунинское и заняться изобретением своего кинорассказа о покойнике, лежащем на столе? Нет! Его дело и творчество в том, чтобы найти такое режиссерское решение, при котором все указанное автором — и поставленный наискось стол, и огонь свеч, дрожавший хрустальным чадом, и тело покойника, казавшееся очень большим, и умытый, причесанный Тишка, который жалостно и поспешно читает псалтырь, —все это нашло бы свое убедительное и вдохновенное режиссерское выражение. Конечно, такое выражение не предполагает съемку одних только планов, указанных Буниным. Чтобы дать хотя бы это тело, казавшееся очень большим, необходим некий режиссерский аккорд, слагаемый из многих решений, которые совокупно дадут то ощущение, о котором говорит писатель. Беда же в том, что многие режиссеры снимают именно только поверхность сцены, только внешние планы, заняты всем, чем угодно, но не кинематографической режиссурой.

Читаем дальше (привожу текст с некоторыми сокращениями): «В доме огонь был в лакейской. Там, под окном, стоял стол, на столе кипел самовар... Агафья, плотник Григорий... и церковный сторож Семен, старик с тусклыми свинцовыми глазами... пили чай. Семен, который должен был сменить сына, принес с собой собственную книгу, в грубой, как бы деревянной коже бурого цвета, закапанную воском, с обожженными кое-где углами страниц.

— А как ни плохо живешь, все будет трудно с белым светом расставаться,— печально говорила Агафья, наливая из чашки в блюдечко.

— Известно, трудно,— проговорил Григорий.— Кабы знал, и жил бы не так, все бы имущество истребил. А то боимся имение свое распустить, все думаешь, под старость деться будет некуда... а глядишь и до старости не дожил.

...Кончив последнюю чашку, Семен мотнул головой, откидывая со лба вспотевшие темно-серые волосы, встал, перекрестился, захватил псалтырь и на цыпочках пошел через темный зал, через темную гостиную к покойнику... Сменяя Тишку, Семен надел очки и, строго глядя через них, мягко обобрал пальцами воск с оплывших свечей... развернул на аналое книгу и стал читать негромко, с ласковой и грустной убедительностью, только в некоторых местах предостерегающе повышая голос...»

Вряд ли кто-нибудь будет и тут возражать, что отрывок этот — подлинная литература и что написан он истинным мастером-прозаиком. И вновь (в который раз!) мы убеждаемся, что это нисколько не препятствует отрывку быть одновременно и сценарием и даже неизмеримо усиливает его кинематографические качества. Какой очаровательный, точный рисунок эпизодов, какие проникновенные указания актерам, какое чувство детали, наконец, какой диалог!

Значит, и в данном случае писатель написал все, что нужно для постановки, написал блестяще, и дело режиссера не в том, чтобы сочинять все снова, а в том, чтобы средствами своего удивительного и бескрайнего искусства перевести это на экран с той же силой и блеском. Ведь сколько надо фантазировать, продумать и поработать, чтобы найти режиссерское решение, адекватное хотя бы этому: «Семен... на цыпочках пошел через темный зал, через темную гостиную к покойнику...» Что это за зал и гостиная, по которым идет Семен? Ведь одним только этим проходом на цыпочках можно рассказать так много о жизни, вкусах покойника, о том, что раньше бывало в этом зале... Как сделать так, чтобы проход ощущался бы именно как проход на цыпочках — не внешне, а внутренне,— сделать эту настороженную, гулкую тишину дома, это молчание старых и мертвых вещей? Какое лицо у Семена, как натыкается он на мебель, как сердито бормочет при этом и как изменяется его лицо, став вдруг сурово-благостным, когда он входит к покойнику... Но двинемся далее: «Семен надел очки и, строго глядя через них, мягко обобрал пальцами воск с оплывших свечей... и стал читать негромко, с ласковой и грустной убедительностью, только в некоторых местах предостерегающе повышая голос...» (Разрядка моя. — *Е. Г.*). Разве это не точнейшие и притом удивительные по силе писательского зрения указания актеру? И не должен ли думать режиссер о том, какими из бесчисленного множества средств, находящихся в его распоряжении, передать вместе с актером эту строгость подслеповатого взгляда и мягкость старческих рук, эту короткую сцену, где старик читает псал-

тырь в ночном одиночестве над трупом былого барина, над телом, к а з а в ш и м с я о ч е н ь б о л ь ш и м, читает то г р у с т н о и л а с к о в о, то п р е д о с т е р е г а ю щ е?.. И надо ли — спрошу вас в последний раз — ломать эту сцену лишь потому, что она передана средствами литературы?.. Не надо! И б о э т о и л и т е р а т у р а и к и н е м а т о г р а ф.

Теперь закончу цитирование бунинского отрывка, обратясь к читателю с просьбой проверить на к а ж д о й фразе мое утверждение, что это о д н о в р е м е н н о произведение и литературы и киноискусства:

«Читая, Семен слышал, как на крыльце кто-то затопал ногами: пришли посмотреть на покойника две девки, обе наряженные, в новых крепких башмаках. Они вступили в комнату робко и радостно, шепотом переговариваясь. Крестясь и стараясь ступать нетвердо, одна из них, вздрагивая грудями под новой розовой кофточкой, подошла к столу, отвернула простыню с лица князя. Блеск свечей упал на кофточку, испуганное лицо девки стало в этом блеске бледно и красиво, а мертвое лицо князя засияло, как костяное... Тишка жадно курил в сенях, поджидая выхода девок. Они проскользнули мимо него, делая вид, что не замечают его. Одна сбежала с крыльца, другую, в розовой кофточке, он успел поймать. Она рванулась, зашептала:

— Ай ты угорел? Пусти! А то отцу скажу.

Тишка выпустил ее. Она побежала к саду. Месяц, уже небольшой, белый, ясный, высоко стоял над темным садом, и золотисто блестело в его свете сухое железо на крыше бани. В тени от сада девка обернулась и, взглянув на небо, воскликнула:

— Ночь-то какая,— батюшки!

И очаровательно, с радостной нежностью, прозвучал в ночном тихом воздухе ее счастливый голос».

Допустим, что то же самое написал «без литературы» тот якобы профессиональный сценарист, который так дорог режиссеру-ремесленнику. Что получилось бы?

«...Пришли поглядеть на покойника две деревенские девки.

...Одна из них отвернула простыню с лица князя.

...Блеск свечей озарил ее лицо...

...Она снова прикрыла простыней лицо князя.

...Ушел блеск свечей с ее лица. Померкло лицо.

... Когда они выходили, Тишка в сенях схватил одну их них.

— Пусти! — закричала она.

Тишка выпустил ее. Она выбежала в сад. Взглянула на небо и крикнула:

— Ну и ночь же! Ой, Манька! Ну и ночень-ка же!»

Вот и все. Это не пародия, это точное начертание того, что дал бы в этом случае якобы профессионал и якобы сценарист, знаток и хранитель киноспецифики.

Что же исчезло? Исчезло все, что составляет литературную и кинематографическую прелесть, неповторимость, удивительность сцены: и то, что обе девки, н а р я ж е н н ы е, в крепких н о в ы х башмаках, р о б к о и р а д о с т н о вступили в комнату, где находился покойник; и то, как они крестились и старались ступать н е т в е р д о; и то, что когда одна из них отвернула простыню, то и с п у г а н н о е лицо ее стало в блеске свечей б л е д н о и к р а с и в о; и то, как Тишка ж а д н о курил, поджидая их, и как они проскользнули, д е л а я в и д, ч т о н е з а м е ч а ю т е г о; и то, как одна из них рванулась из его рук и зашептала слова о том, что он угорел, и как побежала по саду и крикнула о прелести ночи; и то, как очаровательно, с р а д о с т н о й н е ж н о с т ь ю прозвучал в ночном воздухе ее с ч а с т л и в ы й голос:

— Ночь-то какая,— батюшки!

Исчезли тончайше подмеченные подробности, блистательные указания режиссеру, оператору, актерам. Стушевалось и философское, общественное существо сцены, заключающееся в том, что умер помещик, дворянин, уже никому не нужный, а жизнь идет своим чередом и м и м о его смерти. Все стало грубо, топорно лишь потому, что нет таких, казалось бы, ненужных в «профессиональном» сценарии л и т е р а т у р н ы х деталей, как то, что девки ведут себя р о б к о и р а д о с т н о и что одна из них не крикнула, а з а ш е п т а л а в ответ на «галантный» маневр Тишки, и что когда она сказала о прелести ночи, то с р а д о с т н о й н е ж н о с т ь ю прозвучал в тихом воздухе ее с ч а с т л и в ы й г о л о с.

Все это стушевалось, исчезло, вымерло, потому что вместо писателя сработал поборник «точного, четкого, профессионального» сценарного письма. Поборник письма «без размазываний»!

Вывод? Вывод один: каждый настоящий сценарий должен сегодня быть произведением художественной литературы, только тогда он даст в руки режиссера все то, что обязан дать ему сценарист. Истинно хороший сценарий — это одновременно и высокая литература и проникновенное чувство кинематографа, глубокое знание его возможностей и средств.

В данном случае И. А. Бунин обнаружил это чувство и знание, даже не помышляя о том.

3

Однако кинематограф — это не только мир писателя, но и мир режиссера. Сторонники режиссерского кинематографа — а ведь они полностью властвуют в теоретической литературе Запада — считают сценарий всего лишь одним из подспорьев для киносъемки, не имеющим никакого самостоятельного художественного значения и, подобно грубым комьям глины, перевоплощающимся в явление искусства только под руками мастера (то есть в данном случае режиссера).

В жарких схватках с этой точкой зрения писатели в свою очередь занимают не менее решительную позицию: они доказывают, что искусство режиссера в кино есть искусство вторичное, так сказать, отраженное, «лунное», и задача его — в добросовестной, тщательной и исправной интерпретации того, что указано в сценарии.

Это утверждение, на мой взгляд, не менее ошибочно и вредно, чем первое.

Масштабы творческих возможностей кинорежиссера настолько шире возможностей режиссера театрального, средства раскрытия любой, даже самой крохотной сцены настолько неограниченны и беспредельны, что представляют собой решительно самостоятельную область творчества, свой особый, неповторимый мир режиссуры, существующий в кино наравне и рядом с миром писателя. Всегда плохо в киноискусстве, когда отсутствует эта своеобразная, самобытная, великолепная режиссерская сила и все старания режиссера сводятся лишь к плоскостному, аккуратному выражению сцены, написанной автором.

Чем глубже, тоньше, мудрей будет становиться киноискусство, тем мощней должно быть в нем не только писательское, но и режиссерское начало. С приходом в кино больших писателей-кинодраматургов, с возникновением кинематографа мысли потребуются совершенно новые, еще не испытанные, не изведанные, сегодня даже еще недоступные нашему предвидению режиссерские приемы. Только в великой кинодраматургии путь к подлинному раскрытию всех бескрайних возможностей кинорежиссуры; уход от писательской драматургии поведет лишь к эстетскому измельчанию и вырождению кинорежиссуры при наличии всех признаков неограниченной власти ее.

Бывает, конечно, что режиссер соединяет в себе оба начала — он писатель и режиссер. Однако это лишь исключение. По мере того как будет взрослеть кинематограф, такие исключения (так было и в театре) станут все более редкими. Правило же заключается в том, что в основе подлинного кинопроизведения лежат два равноценных мира — кинодраматурга и режиссера. И бессмысленно спорить о том, кто из них «первый».

Между тем, судя по практике некоторых наших режиссеров, можно подумать, что главное в их профессии заключается в том, чтобы водить пером. Весь подготовительный период они в основном сидят над сценарием, удаляя все «литературное», то есть наиболее тонкое, своеобразное, неожиданное, разрушая неповторимый и сложный мир писателя, подгоняя его под стандарт. Когда же такой режиссер после достаточно длительного подготовительного периода выходит на площадку, то оказывается, что он совсем не думал о том, как снимать, и снимает только верхний пласт сцены. Где уж тут говорить о мире режиссера — перед нами серия движущихся иллюстраций к испорченному сценарию, не более.

Самое узкое место нашего кинематографа — не сценарная проблема (хотя немало бед причиняет и она), а эта отвычка некоторого числа режиссеров работать как режиссер. Представим себе самый наивный случай, самый наипростейший диалог. Юноша говорит девушке:

— Я люблю тебя.

— И я люблю тебя,— отвечает девушка.

Можно снять это совершенно плоско: один говорит слова любви в предуказанном месте, при предуказанной сценарием погоде, другая отвечает ему. Так и снимают некоторые режиссеры после упорной работы над режиссерским сценарием.

Но можно снять это, изыскав наиболее выразительные ракурсы съемки; снять с движения или с внезапного быстрого приближения; снять крупным планом, когда зритель как бы исследует душу героя; или, напротив, самым дальним планом, когда мы видим действующих лиц далеко в глубине кадра и слышим только глухой, отдаленный, едва различимый их шепот; можно снять так, чтобы активнейшим образом действовал второй план, возможно, аккомпанирующий диалогу, а может быть, контрастирующий лирическому его смыслу (вспомним контрастные вторые планы того же Феллини); можно снять этот диалог и вовсе без действующих лиц — слова любви, звучащие на фоне тщательно выбранной панорамы в то время, когда герой и героиня уже покинули кадр; можно снять этот крохотный разговор и так, чтобы он расширился, углубился при помощи монтажных ассоциаций...

Мы взяли только несколько учебных, почти школьных приемов режиссерской работы на примере простейшего, так сказать, «одноклеточного» диалога. А если перед нами действительно целый м и р режиссерских приемов и если дело идет о сцене глубокой писательской силы, исполненной той мысли и страсти, что несет с собой большая литература, облеченная в форму сценария? Можно представить себе, какое произведение киноискусства принесет с собой с л и я н и е этих двух миров.

Это слияние и должно стать целью киноискусства на современном его этапе.

Писатель-сценарист дает идею произведения, изыскивает в глубинах современной ему жизни наиболее существенные проблемы, наиболее важные конфликты, которые — согласно его писательской совести — должны быть отображены на экране, создает характеры, роли, сценический рисунок, живые подробности поведения людей, подробности обстановки, пейзажа. Режиссер материализует все это на пленку бесконечным разнообразием, ц е л ы м м и р о м своих средств.

Надо четко разделить эти два начала, эти две задачи, чтобы затем с л и т ь и х в п р о ц е с с е с о з д а н и я ф и л ь м а.

Полагаю, что пора отказаться и от самого термина «сценарий». Имя автора должно стоять в одном титре с названием кинокартины — так, как это делается на афише театральной пьесы. К примеру: Всеволод Вишневский. «Мы из Кронштадта».

Когда же, в какой момент должно происходить с л и я н и е авторского и режиссерского начала? Возможны разные ответы на этот вопрос, но, как мне кажется, наиболее подходящее время — это совместная работа автора и режиссера над режиссерским сценарием.

Я как-то читал замечание одного нашего отличного кинорежиссера о том, что для него работа с актером начинается с работы в м е с т е с а в т о р о м над режиссерским сценарием. Уже тут он работает над деталями сценического поведения будущего актера, уже тут тщательно отбирает вместе с автором все наиболее важное, ценное для актерского воплощения — и слова, и немые куски, и мизансцены.

Я упоминаю об этом высказывании потому, что в нем заложен принцип совместной работы автора и режиссера, касающийся всего комплекса постановочных проблем, всего существа превращения сценария в фильм. Пожалуй, действительно режиссерский сценарий—это тот момент, когда должны слиться воедино оба мира (писательский и режиссерский), когда оба автора фильма, сидя рядом, должны найти то творческое единство, которое не ущемит, а обогатит оба начала. Это не работа по изысканию компромиссов, а труд по нахождению синтеза.

Очевидно, что такой путь не может быть путем диктата ни с той, ни с другой стороны. Между тем немало режиссеров, которые полагают, что умение работать со сценаристом заключается именно в директивности тона и в решительном использовании красного карандаша: «Это не годится... Это сократим втрое... Петю переделаем... Машу вычеркнем... Это — не кинематограф... Это — не сцена... Это — не диалог...» и т. д. И печально, что условия производства часто бывают таковы, что сценарист вынужден послушно внимать этим директивам и делать то, что противоречит его пониманию хорошего и правильного, вычеркивая самое дорогое.

Умение режиссера работать со сценаристом есть особое искусство, особое мастерство, столь же трудное и важное, как и мастерство работы режиссера с актером. Это искусство предполагает умение постановщика вникнуть в своеобразный и неповторимый мир д а н н о г о автора, умение повести работу так, чтобы замыслы постановщика осуществлялись не предписанием, а творческим подсказом. Подобно тому как режиссер «подводит»

актера к необходимому решению, вызывая в нем те или иные ассоциации, рассказывая ему о людях, событиях, душевных состояниях, близких тому, что должен отобразить актер,— подобно этому и в работе с автором режиссер должен уметь такими же внутренними толчками, ассоциациями, рассказами о событиях, душевных состояниях, близких данной сцене, привести писателя к решению, совпадающему с постановочным замыслом. Не приказ, не команда, а порой весьма длительный, терпеливый труд, в результате которого у автора появляется уверенность в том, что то, чего добивается от него режиссер, полностью совпадает и с его, автора, внутренним ощущением и является абсолютно правильным.

Только так достигается единство в творчестве. Мне посчастливилось сотрудничать с режиссерами (Райзманом, Роммом, Юткевичем), которые работали со мной именно так. И великое множество раз я приходил к решениям, которые они подсказывали мне и которые поначалу казались мне невозможными. И приходил не в силу компромисса, а в силу возникшей в процессе работы с режиссером горячей внутренней убежденности, что именно эти решения — наилучшие.

Да, работа над режиссерским сценарием — это как раз то время, когда автору и режиссеру так важно прийти к творческому единству, время, когда им совершенно необходимо работать вместе, вплотную. Однако, увы, как редко это осуществляется! Имеется даже известная неприязнь к авторам, выказывающим слишком горячее желание работать вплотную с режиссером над постановочным сценарием. Да, выполнять отдельные просьбы режиссера по исправлению диалога, по изменению сцен — это так! Но работать все время вместе?!

И вот этап работы, столь важный для творческого единства, превращается, напротив, в этап, когда ткань литературного сценария подвергается наибольшим угрозам, когда происходят та грубая рубка, те механические вычеркивания и вклейки, которые делают сценарий подчас просто неузнаваемым. Очень часто лозунг «вогнать в метраж» является в данном случае единственной путеводной нитью. Но вот свершилось — «вошли в метраж». Общее ликование. Счастлив режиссер, сияют его помощники, ликует директор картины. Но какой ценой «вошли в метраж»? Что сталось со сценарием?

Должен при этом заметить, что даже, казалось бы, несложное сокращение сцены чаще всего не может быть выполнено простым взмахом карандаша, а требует, чтобы автор переписал ее заново. Если, конечно, руководствоваться законами искусства.

Но коль скоро мы так требовательны к режиссеру в его работе с автором, то обязаны быть столь же требовательными и к автору. Меньше всего писатель в своем совместном труде с режиссером может действовать грубым нажимом, исходя из принципа авторской непогрешимости. Опять же только художническим импульсом, тонким, умным, порой весьма сложным подсказом должен автор вводить режиссера в существо замысла той или иной сцены, того или иного образа, стремясь добиться того, чтобы авторские решения стали близкими режиссеру, увлекли его, обернулись как бы даже его, режиссера, решениями. Работа автора с режиссером — это тоже искусство, которому надо учиться. Авторский произвол столь же вреден, губителен в кино, как и произвол режиссерский.

Итак, слияние двух основных начал искусства экрана есть сложный творческий процесс. И никакой диктат, никакие капризы, претензии, ссылки на свою именитость, столь часто практикующиеся с обеих сторон, не сделают этот процесс более легким и гладким.

Процесс этот, конечно, не ограничивается одной лишь работой над сценарием. Автор должен быть с режиссером в течение всего времени постановки фильма. Самые неожиданные обстоятельства могут уже на съемочной площадке привести к необходимости изменить сцену, диалог... И тогда, коли автор отсутствует, начинается импровизация. Импровизирует не только режиссер (считается, что ему и книги в руки!), но и актеры, оператор, осветители, бутафоры. Я был свидетелем одной съемки, когда в затруднительный момент реплики начали сочинять все, кто присутствовал на площадке, даже совершенно посторонние люди.

Обычно автор прикрепляется к съемочной группе только на короткий срок. Почему? Ведь никому не придет в голову «прикрепить» к группе на ограниченный срок, скажем, гримера или парикмахера. Неужели же автор менее нужен на каждой съемке? Не есть ли это итог полнейшего непонимания значения писательской руки в разработке эпизода, роли, реплики, результат порази-

тельной уверенности, что сценарий — сценарием, а на площадке-де можно рубить, резать, кромсать как угодно сценический рисунок и диалог, пользуясь отсутствием автора и ставя его перед свершившимся фактом.

Повторяю, надо решительно и окончательно понять, что любая переделка эпизода, любое изменение диалога требует авторской руки. И, следовательно, кинодраматург должен быть постоянным и необходимейшим сотрудником съемочной группы.

В моей практической работе над фильмом мы с режиссером перед выездом группы на натуру снова внимательнейшим образом проходили по сценарию все эпизоды, подлежащие съемке, и вносили окончательные поправки и изменения. То же самое проделывали мы и после возвращения группы с натуры, перед началом работ в павильоне. Опять (уже в свете того, что удалось и что не удалось на натуре) мы проходили одну павильонную сцену за другой, отшлифовывая их, а порой и вводя в них заново те сценарные звенья, съемка которых по той или иной причине получилась в экспедиции не совсем хорошо.

Но даже при такой достаточно тщательной предварительной работе почти не было случая, чтобы меня не вызывали на съемочную площадку (в павильон, в экспедицию), когда назревали сценарные затруднения, всегда неожиданные и возможные. И почти не было случая, чтобы изменения сцены, диалога производились без меня.

●

Итак, литературный сценарий есть одновременно произведение и литературы и киноискусства. Только будучи таким, он может явиться объектом для дальнейшей совместной работы режиссера и сценариста. Эта работа — сложный процесс слияния авторского и режиссерского начал в единое целое.

Два равноправных мира, две сложно сообщающиеся силы. Такая формула полностью отбрасывает, как ветхую архаику, традиционно небрежное отношение режиссуры к сценарному материалу, столь любезное сердцу некоторых западных теоретиков. Но со всей силой бьет она и по высокомерию писателя, требующего от кинорежиссера, чтобы он был всего лишь простым интерпретатором литературного материала.

Режиссер, сколько бы он ни был великолепен, сегодня (по крупному счету!) бессилен, бесплоден без писателя-кинодраматурга. Но и кинодраматург, сколь бы он ни был велик, не сможет увидеть задуманные им образы на экране без режиссера, который мощью своей ему по плечу.

При этом следует помнить истину, которая мне представляется несомненной: кинодраматург и режиссер — не случайные постояльцы гостиницы, которых невзначай соединили на краткий срок, то есть на один промелькнувший фильм. Это соратники, накрепко, может быть на всю жизнь, единомышленники в искусстве, поборники определенного направления, определенной манеры в кинематографии.

И чтобы создать на экране произведение подлинной силы, кинодраматург должен найти сегодня для себя не вообще «хорошего режиссера», а такого, о котором тут речь.

Это суждение я уже однажды высказывал в печати, но оно кажется мне настолько существенным, что я взял на себя смелость повторить его здесь еще раз.

Записки Сергея Васильева

Имена Сергея и Георгия Васильевых стоят в ряду классиков советской и мировой кинематографии. Творческое содружество двух замечательных мастеров являло собой пример поразительной общности идейных и художественных устремлений.

В отличие от своего друга и единомышленника в искусстве Георгия Васильева, не оставившего после себя ни большой переписки, ни каких-либо крупных литературных фрагментов, Сергей Васильев долгие годы собирал материалы, относящиеся к работе над сценариями и к постановке фильмов. В архиве его сохранилось более ста папок с многочисленными записями по теоретическим вопросам кинематографии, литературными заметками, перепиской и рядом других ценнейших документов.

В этой публикации мы приоткрываем небольшую часть архива С. Васильева. Мы начинаем с его записных книжек, системы раскадровок и некоторых высказываний о связи киноискусства с современностью.

Записные книжки. Их много. На протяжении всей своей творческой жизни С. Васильев записывал то, что его интересовало. Он писал в блокнотах, тетрадях, иногда просто на листках.

Диапазон интересов Васильева необыкновенно широк. Его невозможно охарактеризовать одной публикацией.

С. Васильев начинает вести записные книжки с 1925 года. Последние его записи сделаны незадолго до смерти.

Чрезвычайно интересны ранние записи С. Васильева, показывающие путь развития одного из будущих творцов «Чапаева».

О глубокой любви к киноискусству и величайшем чувстве ответственности человека, избирающего профессию кинорежиссера, свидетельствует здесь каждая строка.

В 1925 году Васильев кончает Институт экранного искусства в Ленинграде с твердым намерением посвятить свою жизнь профессии кинорежиссера. Но он не торопится получить постановку и начинает работать в «Совкино» в качестве редактора-монтажера. Одновременно он конспектирует кинолитературу. Перечисление названий прочитанных книг заняло бы несколько страниц.

Его интересует все, что связано с созданием фильма. Он изучает условия работы режиссеров и сценаристов самой мощной в те годы киноиндустрии США, записывает цифры, характеризующие количество выпускаемых фильмов, стоимость их, распределение расходов по разным отраслям производства, техническую оснащенность киноателье Америки и Англии.

С. Васильев добывает и вносит в свою записную книжку даже такие данные:

«Впервые официальное искусство признало фильм «равноправным» во Франции в ноябре 1924 года, допустив демонстрацию картины «Чудо волков» в «Большой опере». Картина сопровождалась оркестром и хором оперы...

Впервые музыка и кино были удачно соединены...»

Отметив важнейшие вехи развития кино, Васильев углубляется в детальное изучение его техники. Он составляет списки рецептов проявителей, сортов пленки, данные о различных объективах, способах съемок. Среди них, например, такая запись:

«Для съемок сновидений и фантастических моментов можно использовать свойство воды «держать» нерастворяющиеся в ней жидкости и легкие материалы. Цветные жидкости, влитые в воду, дают чудесную игру подвижных линий.

В глицерине колеблются даже железные опилки, которым можно путем магнетизации придать любые группировки».

Поразительна тяга Васильева к знаниям, его необычайная работоспособность и требовательность к себе.

В этот период, когда С. Васильев настойчиво и углубленно работает над теоретическими проблемами

кинематографии, происходит его встреча с двумя людьми, дружба с которыми сохранилась у него навсегда. Это были Георгий Васильев, его будущий соратник по творческой работе, и С. Эйзенштейн.

Сергей и Георгий Васильевы начинают работать в мастерской Эйзенштейна при ВГИКе.

Взгляды С. Эйзенштейна на монтаж нашли отражение в записях С. Васильева. Мы приводим здесь некоторые характерные для тех лет высказывания, чтобы осветить различные этапы режиссерского мышления Васильева. Показателен в этом отношении интерес С. Васильева и к принципу Д. Вертова — кинематографически улавливать «жизнь врасплох». Известно, что бр. Васильевы в дальнейшем не стали пленниками теорий «монтажного кино» и «киноглаза».

В 1928 году начинается новый этап творческой жизни бр. Васильевых. Они выступают в качестве режиссеров-монтажеров картины «Подвиг во льдах», обошедшей впоследствии экраны всего мира. Фильм увековечил беспримерный поход ледокола «Красин» для спасения неудачной полярной экспедиции ученых Италии.

Большой успех не отрывает Сергея Васильева от дальнейшей работы над собой. «Не было и не бывает никакого большого искусства без большой культуры,— пишет он в своем дневнике.— Всякий большой художник должен обладать весьма обширными знаниями и быть передовым человеком своего времени».

Васильев принимается за изучение истории живописи, скульптуры, древнегреческого театра. Кино по-прежнему остается главным объектом его размышлений. История нужна Васильеву только для того, чтобы стать сильнее в настоящем.

Его интересует прежде всего жизнь и ее реальное воплощение в искусстве.

В этот период формирования советского киноискусства Васильев развивает кипучую деятельность в АРРКе, борется с политической отсталостью некоторых режиссеров старой кинематографии, отстаивает революционное творчество молодых тогда режиссеров Довженко, Эйзенштейна, Пудовкина. Он активно выступает с поддержкой «Звенигоры», «Броненосца «Потемкин», «Матери»...

Конспекты конца двадцатых годов поражают обилием прочитанных книг. Тут почти вся советская литература по искусству первого послеоктябрьского десятилетия. Васильев конспектирует А. Блока, А. Луначарского, В. Шкловского, И. Эренбурга, О. Брика, С. Третьякова, В. Вересаева и многих других. Он конспектирует передовую журнала, в которой говорится, что «ЛЕФ» воспитал для кино С. Эйзенштейна.

С. Васильев составляет список книг советских писателей, которые он считает необходимым прочитать. В этом списке (1930) мы находим уже в «Чапаева» Д. Фурманова.

«Вечный» вопрос искусства — вопрос о соотношении формы и содержания — приобрел в те годы исключительную остроту, ибо правильное решение этого вопроса было связано с **идейной** целеустремленностью советского киноискусства.

То, что сегодня кажется нам само собой разумеющимся, являлось в те годы предметом ожесточенных споров. Изучая литературу по вопросам теории искусства, С. Васильев пишет в своей записной книжке:

«... Может ли вообще то искусство, вся сущность которого сводится к форме (т. е. предназначено для избранных), претендовать на то, чтобы стать искусством всенародным (массовым)?»

«Никогда во всей истории искусств произведения художественного творчества не оценивались с точки зрения формы».

Сергей Васильев не ограничивается записью чужих высказываний. Он стремится сам найти пути творческого решения этого вопроса.

В одной из записных книжек он записывает:

«Три вопроса:
как — вопрос о форме и шаблонах
что — вопрос о содержании
зачем — вопрос о необходимости и полезности художественного произведения».

«Зачем?.. Игнорировать этот вопрос может или отвлеченный утонченник (*так у Васильева. — Ред.*), человек, для которого «все игра, усмешка на все, сомнения во всем — последняя мудрость мещанина», как писал Мережковский».

В 1929 году Сергей и Георгий Васильевы приступают к постановке на «Ленфильме» своего первого художественного фильма — «Спящая красавица». Но и в этот период напряженной творческой работы Васильев не прекращает углубленного изучения трудов по теории и истории искусства. Он записывает в своем дневнике:

«Прудон сказал, что истинный художник тот, кто всего лучше отвечает требованиям современников».

Тема фильма «Спящая красавица» — борьба против принципов искусства, отброшенных революцией вместе с отжившим строем,— отвечала творческим устремлениям молодых кинематографистов. Но как воплотить эту тему в образах живых людей, бр. Васильевы тогда еще не знали. С. Васильев трезво и строго расценивает свой первый художественный фильм. По его определению, они выбрали «внешний монтажный метод построения сюжета».

На страницах дневника С. Васильев уже сделал вывод о том, что «фильм современности должен быть реалистичен...». «Простота, ясность и острота— три вещи, о которых непрестанно должен помнить

каждый кинематографист...». Но он еще не нашел путей образного воплощения этой мысли.

Вслед за «Спящей красавицей» бр. Васильевы приступают к постановке второго своего фильма — «Личное дело», фильма, о котором С. Васильев через несколько лет напишет так: «Если в «Спящей красавице», страдающей целым рядом формальных увлечений нашей кинематографической юности, мы не сумели показать полноценных образов людей, а дали лишь схемы людей и показали не события, а только внешность событий, то в «Личном деле» мы, показав уже живых людей, не сумели вскрыть всю сложность взаимосвязи этих людей и событий».

Об этом периоде С. Васильев сам говорил потом как о времени, когда он понял, что «необходим новый подход к углубленному вскрытию и отображению явлений действительности». И вот он обращается к изучению трудов В. И. Ленина. Вслед за этим конспектирует работы Павлова и Бехтерева. И опять Ленина. Потом Горького и снова Ленина. Конспекты ленинских трудов заполняют страницы записных книжек С. Васильева.

Сила и мудрость ленинизма обогатили творчество талантливого художника. Неудача фильма «Личное дело» превратилась для бр. Васильевых в трамплин для гигантского взлета в «Чапаеве».

В своем дневнике С. Васильев тогда записал: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить глубочайшими корнями в самую толщу широких масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Ленин» (*разрядка Васильева. — Ред.*)

Эта ленинская мысль легла в основу творчества бр. Васильевых. Они воплотили ее в бессмертном Чапаеве. Эта мысль нашла воплощение и в дальнейшем творчестве замечательных художников, принадлежащих к великой плеяде основателей социалистического реализма в советском киноискусстве.

Д. ШПИРКАН

НА РАЗНЫЕ ТЕМЫ *

Работники всех видов искусств имеют возможность ретушировать и подправлять свои работы все снова и снова, доводя их до совершенства.

Только создателям кинокартины отказано в этом...

Все видимое — кинематографично.

Кино — искусство динамики. Быть может, поэтому неподвижность (на экране) производит такое впечатление.

Исторические фильмы в большинстве случаев не преследуют других целей, кроме показа портретных масок и костюмов или в лучшем случае восстановления архитектурных памятников старины.

Это — только живые паноптикумы, и больше ничего. Паноптикумы, имеющие весьма отдаленную связь с реальной жизнью и историей.

Авторы этих фильмов ищут крупных событий, битвы, массовки и т. п.

Однако задача исторического фильма — показать на экране реальные характеры, а не восковых героев, внутреннее величие, а не внешние явления.

Заботясь о правдивости и эффектности костюмов и причесок, зачастую забывают, что человек, даже когда он совершает великие дела, все же прежде всего человек, со всеми его слабостями, мечтами, страстями и пороками.

В малом — великое. Таков должен быть лозунг исторического фильма.

Преимущество мультипликации перед игровой фильмой — неограниченность динамических возможностей. Движения и положения, невозможные в игровой фильме, вполне возможны в мультипликационной.

Если в художественно-игровой фильме режиссер должен стремиться найти такие ситуации и детали, которые были бы близки и понятны возможно большему количеству зрителей (то есть говорили бы со зрителями на языке их собственных эмоций),

* Высказывания С. Д. Васильева сгруппированы (за исключением этого раздела) по темам. Заголовки даны редакцией.

то в научной культурфильме задача режиссера (руководителя) показать вещи и поступки совершенно зрителю незнакомые, то есть, следовательно, расширить познания зрителя.

Отсюда прямо противоположный метод показа и воздействия в игровой и неигровой кинематографии.

Кино Запада и Америки идет на поводу зрителя. «Публика говорит — мы должны повиноваться»,— говорит Джесс Ласки. Наше кино стремится к воспитанию зрителя.

«Кино — сильнейшее орудие борьбы за культуру» — лозунг нашей передовой кинематографии.

Кинематографическая форма допускает неправдоподобность (ирреальность), подчеркивая ею существующее (реальное), в то время как правдоподобность, то есть то, что называют «жизнью, как она есть»,— почти что недопустима на экране и часто возмутительна.

Слишком правдоподобный фильм почти всегда ничтожен или антихудожествен.

Три элемента дают зрительный эффект фильма — декоративное оформление, игра и свет.

Они должны быть едиными по стилю для создания гармоничного целого.

Все элементы фильма имеют смысл — фотография, свет, декорации, компоновка, не говоря уже об игре актеров.

Стилизация требует, чтобы каждая вещь, способная привлечь внимание зрителя, вызывала у него впечатление, соответствующее общей идее произведения, соответствующее творческой фантазии автора. С другой стороны, и воображение зрителя должно дополнить это впечатление, дополнить и развить то, на что экран только намекает.

Для этого необходимо, чтобы в области, где это воображение должно проявить себя, была бы часть неопределенного, недоговоренного, незаконченного.

Стилизация, следовательно, стремится породить в уме зрителя возможно более полное впечатление от вещи, среды или атмосферы и достигает этого, давая отправные, направляющие линии.

Расширить сущность, упразднить «вспомогатели» — таков может быть принцип стилизации.

О МОНТАЖЕ

Работа монтажера начинается там, где кончается работа режиссера.

Монтаж — это нечто большее простой механической сборки фильма по сценарию (монтажному листу), большее оттого, что специалист-монтажер из кадров самого разнородного содержания, которые зачастую вовсе не предназначались друг для друга, создает органически цельное произведение.

Основа зрительного впечатления фильма — ритмически организованная смена монтажных кусков.

Монтаж в руках режиссера служит для создания путем комбинации отдельных кадров в определенной ритмо-темповой и смысловой последовательности художественно цельного действия и отдельных его выражений.

Преемственность композиции движения в кадрах достигается:

1) заключением движения кончающегося кадра акцентом (жестом), который при

переходе точки зрения в другую плоскость (в следующем кадре) немедленно будет узнан и послужит отправной точкой восприятия нового кадра;

2) сменой планов (кадров) на статическом моменте движения, который и послужит элементом связи;

3) принятием за центр взгляда (зрительный центр) какой-либо статической точки кадра (предмет в состоянии покоя), по изменившемуся виду которой легко делается понятным изменение плоскости кадра;

4) правильным положением аппарата по отношению к движущемуся объекту в отношении сохранения непрерывности направления движения.

Движение, как фактор экспрессии фильма, может рассматриваться в трех формах:

1) движение объекта съемки (объективное);

2) движение камеры (субъективное);

3) движение самого фильма в проекции (формальное).

В большинстве случаев зритель воспринимает движения объекта съемки (актера) как наблюдатель, то есть объективно, в то время как движение аппарата он склонен переживать субъективно, воспринимая его как собственное движение (например, при съемках из поезда на ходу зритель представляет себя самого находящимся в поезде).

Использование движущейся камеры может идти по двум направлениям:

1) для достижения передачи зрителю необходимого субъективного настроения (здесь зритель должен воспринимать движение аппарата, как переживание) и

2) для внушения зрителю иллюзии активного движения (т. е. здесь зритель подставляет себя вместо движущегося актера).

О РАБОТЕ АКТЕРА

Работа актера в фильме может быть выявлена путем съемки, монтажа и последующей проекции.

Только эти три фактора делают актера зрительно существующим. Художественный облик актера, его характер, личность и действия оформляются объективом аппарата и определяются в конечном счете монтажом, организующим его игру в соответствующие зрительные (монтажные) фразы.

Многое из того, что зритель считает за достижение актера, на самом деле следует отнести к достижениям режиссера, оператора, художника и монтажера.

Первые трое соответствующим оформлением, созданием фона, выбором точки зрения аппарата, освещением, определением композиционного построения кадра уже вторгаются в изобразительную деятельность актера, помогая ему в создании экранного образа.

Монтажер же путем сопоставления различных игровых кадров актера между собой и с кадрами мертвой (вещной) натуры создает конечный художественный эффект, достичь которого было бы немыслимо одними ресурсами актера (внешность, мимика, жест).

Если монтажное вплетение в игру актера кусков внешнего действия может определить сформирование всего экранного образа актера (его характера, личности, чувств и переживаний), то, в свою очередь, актер (человек) может придать смысл, выражение и драматургическое значение кадрам внешнего действия (мертвой натуры, природы и т. п.).

В кино не существует роли, замкнутой в самой себе. Она создается лишь путем монтажа. В этом главное различие кино и театра.

Чтобы произвести впечатление на зрителя, недостаточно только заставить актера интенсивно играть перед аппаратом. Необходимо показать нужные кадры в нужной последовательности и нужном ритме.

Отсюда вытекает принцип подчиненности игры актера монтажному оформлению его экранного образа.

При монтажном построении зрительного образа следует руководствоваться:

1) зрительной экспрессией (интенсивностью и выразительностью) движений и жестов актера;

2) соответствием точки зрения аппарата с необходимым зрительным впечатлением внутрикадрового действия;

3) соотношением композиционных элементов данного кадра с остальными составными частями монтажного построения (соседними кадрами);

4) точным определением длины монтажных кадров в отношении друг друга, соответственно их зрительному эффекту.

Одно из основных зол монтажа — отсутствие учета длины монтажного куска при съемке игровых моментов. Актер должен рассчитывать свою игру на определенный метраж монтажного куска. В противном случае при монтаже благодаря урезке неминуемо пострадает или ритмическая цельность, или выразительность действия.

Существующая разбивка игры актера на планы предъявляет к актеру требование соответственного изменения приемов игры (динамика движения и жеста) при перемене плана.

Движения актера в кадре должны быть согласованы по ритму и темпу с требованиями ритмической смены монтажных кадров (ритм монтажа и внутрикадровое действие).

Сцена уменьшает актера, экран увеличивает его. Значит, надо увеличить жесты для сцены и уменьшить их для экрана.

Кино — искусство экономии движения и его скрытой экспрессии.

Если на театре слова актера оживляют мертвую натуру (вещи) и создают настроение, то в кино мертвая натура, заменяя слова, создает настроение и помогает оживлению актером создаваемого образа.

«Звезда», даже превосходная, вредна. Она «зарабатывает деньги», но хоронит, убивает и мешает кино стать высшим искусством наравне с другими.

О КИНОДЕКОРАТИВНОМ ОФОРМЛЕНИИ

В 1920 году была попытка заменить реалистическую и стилизованную декорацию ирреальной, деформировавшей натуру, экспрессионистической декорацией («Кабинет д-ра Калигари», «Скверный мальчишка», «От зари до полуночи», «Могущество», «Каменный всадник»).

Экспрессионистическая декорация, представляя собой противоположность реальности жизни, отнимая у зрителя иллюзию, приводит кино обратно к театру, к театральным декорациям, к полотняному фону.

Декорация в фильме — арена, на которой развертываются те или иные действия. Свободный взгляд зрителя блуждает по ней и сознательно или бессознательно выносит свои впечатления. Зритель как бы сам переносится в нее и поддается ее настроению.

Отсюда особая важность гармонии между декоративным оформлением и действием. Чем гармоничнее настроение декорации и настроение действия, тем больше будет впечатление, произведенное действием на зрителя.

При нереальных живописных декорациях зритель остается объективным наблюдателем, как при рассматривании картины. Нереальность увеличивается еще несоответствием реально воспринимаемых актеров, действующих в живописных декорациях или перед ними.

Американские крупные планы (Гриффит и др.), снятые зачастую на условном фоне (иногда на черном бархате и т. п.), не имеют никакой связи с общим реалистическим планом действия, но являются, собственно, лишь ударением, подчеркиванием отдельных выражений или слов в общей фразе действия.

При постройке декораций весьма важно учесть монтажную последовательность заснятых кадров, чтобы избежать неприятных скачков и потери пространственной перспективы зрителем.

В фильме допустимы только те вещи, то декоративное оформление, которые художественно и логически вызваны содержанием сценария.

Все лишнее, перегружающее кадр, подавляющее актера, отвлекающее от основной нити действия должно быть изгнано, так как является вредным последствием театральных влияний и кассовых расчетов.

Возможности использования «вещной натуры» в качестве самостоятельного «актера» огромны. Вещь в фильме не только помогает актеру выявить внутренние черты изображенного характера, но и может стать самостоятельным драматургическим элементом, освещающим целую киноситуацию.

Вещь в фильме может и должна «говорить» ясным, простым и ярким языком образов.

Вещь, которая не «говорит» и не «играет» в качестве актера, должна быть изгнана из кинопроизведения.

О РЕЖИССЕРЕ И СЦЕНАРИСТЕ

Когда хотят кинофицировать театральную пьесу и хотят разыграть действие в том же порядке, как оно развертывается на сцене, то делают одновременно и скверный немой театр и жалкую кинематографию.

Если сценарий нельзя передать в десяти совершенно простых предложениях — он фальшив.

Если не найдена простейшая формула идеи — значит, сценарий впал в описание зрительно не передаваемых, отвлеченных или внутренних психологических переживаний и не будет понят зрителем.

Сценарист — вдохновитель, режиссер — создатель фильма.

Задача режиссера— показать не вещи, а характер вещей — их внутреннюю значимость.

Не документальная реальность, а трансформация реальности— вот задача кино.

Не режиссер-копировщик, а режиссер — творец и мастер.

Заставить публику уйти из кино со смехом на губах или со слезами на глазах не так уж трудно.

Но заставить зрителей уйти с чувством, что они стали немного лучше, чем были, когда входили в кино,— сами не отдавая себе отчета почему,— это бесконечно более трудная задача для режиссера.

Альфред Керр в предисловии к вышедшей в Германии книге «Русское киноискусство» приходит к выводу, что ключ к разгадке художественного успеха русской кинематографии (и вообще искусства) следует искать в беспечности и непосредственности, в «само собой образуется» русских художников-творцов.

«Напротив,— возражает «Фильмтехник»,— русский фильм является прекрасно разработанным технически, рассчитанным в своем действии и осознанным в его результатах. Русские художники вовсе не святые, а инженеры. Современные инженеры. Иногда гениальные». Правильно! К этому стремимся!

Кино, как музыка, не ответственно за всех тех, кто берет фальшивые ноты.

Плохие фильмы, как и скверные музыкальные произведения, не уничтожают ни кинематографического, ни музыкального искусства, а лишь обременяют его.

ЭКРАННОЕ ВРЕМЯ

Создание иллюзии экранного времени во многом зависит от темпа развития действия.

Условность иллюзорного времени приводит к двум возможностям:

1) возможность показать многое, но при сохранении ощущения короткого промежутка истекшего времени и

2) возможность вызова ощущения длительного промежутка времени при показе минимума действия.

Вообще ощущение времени неразрывно связано с моментами действия, то есть время проходит, когда что-нибудь происходит. В принципе: проходит мало времени, когда мало происходит, так что, когда момент действия незначителен, время проходит медленно — проходит мало времени. Когда много моментов воздействия — проходит много времени. Именно здесь и сказывается влияние темпа развертывания показа.

Ускорение смены показа (быстрая смена коротких, быстро сыгранных кадров) в богатых действием моментах может создать иллюзию короткого промежутка времени. Ускорение темпа замедляет ход времени.

Замедление темпа, наоборот, ускоряет течение времени, то есть дает иллюзию длительности временного промежутка, создает ощущение, что прошло больше времени, чем прошло в действительности.

Однако при более сильном замедлении темпа можно потерять иллюзию времени, так как, чем больше замедляется темп, тем абсолютнее становится время.

ХУДОЖНИК И МАТЕРИАЛ

«Съемка жизни врасплох»... Репродукция объектов такими, какими они являются в действительности. Возможно, что это поразительно соответствует требованию фактичности материала (ЛЕФ).

Однако навряд ли все же можно отрицать вполне исключение личности (художника). Это было бы самоубийством искусства, у которого одно всегда является определенным — то, что оно создается человеком-творцом.

Созидающая рука мастера должна чувствоваться на всем, что хочет называться художественным произведением.

Недаром Эйзенштейн выдвинул новую формулу: «Не фиксация фактов, а фиксация своего отношения к фактам!»

«Стиль создается личностью. Без отношения художника к фактам нельзя было бы говорить о создании стиля».

В искусстве, как и в науке, более одаренные пользуются ошибками менее способных. То, что было непростительным недостатком у одних, становится значительным качеством у других.

Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен художник облегчать вещам выявление красоты.

В конце концов, очень мало «чистых искусств» — искусств самостоятельных. У нас была «историческая живопись», «описательная музыка», «мелодическая литература» и т. д.

Существенно то, что каждое искусство, сверх точек соприкосновения с другими, дает свой собственный «тайный» язык, который не может быть ассимилирован с другими видами искусства.

В искусстве, как и в науке, все произведения являются данниками прошлого Каждый автор, изобретатель или художник нового времени, как бы современен он ни был, существует только потому, что у него были предтечи, классики и основатели школ.

И чем больше он удаляется от них, тем больше он доказывает, отрицая их, престиж работ прошлого.

1925 — 1930 гг.

О «ЧАПАЕВЕ»

Со дня выпуска «Чапаева» прошел год. Этот год стал для нас годом теоретического осмысления проделанной в течение двух лет творческой работы.

В своей работе над «Чапаевым» мы ставили себе ряд конкретных задач, вытекавших из всей нашей творческой практики, учебы и анализа художественных путей советской кинематографии.

Уже в предыдущей нашей работе — «Личное дело» — мы пытались, пересматривая свои позиции, подойти к основной, по нашему мнению, проблеме, стоявшей перед всем советским искусством,— проблеме человека.

Мы направляли все наши усилия в сторону разработки, нахождения и создания в кинопроизведении образов людей нашей эпохи, образов ярких, глубоких, сложных в своей простоте, заставляющих зрителя любить и ненавидеть, плакать и смеяться.

Мы стремились к созданию картин, в которых наша великая перестройка мира была бы раскрыта через психику, поведение и поступки человека.

Мы хотели показывать события, движущие людей, и людей, движущих эти события.

Вот почему мы уделяли в своих творческих установках ведущее место актеру. Вместе с актером и через актера хотели мы донести до зрителя те идеи, которые раскрылись человечеству в гениальном учении марксизма-ленинизма.

Эту трудную и ответственную задачу мы должны были разрешить, пользуясь всем арсеналом выразительных средств кинематографического искусства.

Советская кинематография накопила огромный опыт. Она создала фильмы, завоевавшие всеобщее признание произведений подлинного, высокого искусства.

Советский зритель, стремительно повышающий свою собственную культуру, требовал от нас, советских художников, высокого уровня качества нашей работы.

Он решительно отвергал всякий суррогат, опрокидывал дешевые формалистско-эстетские изыски, отметал ложный пафос «монументальной» символятины и требовал от нас искусства бодрого, яркого, понятного и полноценного.

Он требовал от нас не пустозвонного фразерства «на тему», а глубокого, реалистического вскрытия темы.

Мы понимали, что он прав.

Подлинное искусство не может быть искусством для избранных — оно должно быть и подлинно массовым. Перед нами во всей остроте встал вопрос о стиле.

Все эти мысли волновали нас, когда, закончив «Личное дело», мы вплотную подошли к работе над «Чапаевым».

Укрепленные в своих положениях опытом «Личного дела», мы твердо верили в правильность основных предпосылок.

Но от убеждения к конкретизации — длинный и сложный путь исканий, ошибок, срывов.

Два года работы над «Чапаевым» (сценарий и постановка) — это период огромной внутренней творческой перестройки.

«Чапаев» вышел на экраны.

Прием, оказанный ему зрителем, превзошел самые смелые наши ожидания.

...Громадным удовлетворением нам, советским художникам, было то воздействие, которое имела картина на самые разнообразные аудитории.

В сотнях писем, в тысячах газетных заметок рабочие, работницы, колхозники и колхозницы, красноармейцы, инженеры, комсомольцы и старые подпольщики-партийцы, пионеры и ветераны гражданской войны говорили о своей любви к нашей великой Родине, о преданности Коммунистической партии, о желании жить и бороться, как Чапаев и его соратники.

Они заверяли нас в готовности отдать все свои силы, чтобы быть достойными великих жертв героических людей, сложивших свои головы на полях гражданской войны.

Мы были счастливы, так как со всей остротой почувствовали себя участниками, полноправными и активными, той огромной созидательно-творческой работы, которая идет в стране победившего социализма.

Мы окончательно убедились, как велика и ответственна роль художника в воздействии на действительность, в участии в процессе ее перестройки.

Это — высшее, чего может пожелать советский художник.

...С полным сознанием ответственности, налагаемой на нас широким доверием масс, мы приступаем сейчас к своей следующей работе.

У нас есть теперь уверенность в правоте наших творческих принципов. За них мы будем драться в работе нашей творческой мастерской.*

1935

«ВЫ — СЧАСТЛИВЦЫ»

«Вы создаете искусство, мы — фабрикуем ремесло». Эти слова рефреном звучат при каждом разговоре с творческими работниками французской кинематографии.

Они завидуют нам и не скрывают этой зависти.

Мы рассказываем им о методах нашей работы — о кропотливой работе над созданием сценария, об изучении материалов, о подготовительном периоде, о репетиционном периоде, о работе с художником и композитором, о создании творческих коллективов, творческих мастерских. И мы видим, как загораются их глаза.

«Да! Вы работаете, как художники... Мы же только ремесленники-профессионалы! В наших условиях все это невозможно».

Они рассказывают нам о том, в каких условиях приходится работать рядовому французскому кинематографисту.

Надо долго и упорно искать коммерсанта, который рискнет вложить свои деньги в неверное дело. Надо уговаривать, унижаться, льстить. Он очень подозрителен и очень осторожен. Он должен быть убежден, что будущий фильм вернет его деньги и даст ему прибыль.

Он требует, чтобы сценарий удовлетворял его взглядам и его понятиям о вкусах публики.

А публика, по его мнению, не хочет думать. Она хочет веселиться. Никаких «идей», никаких «философий».

Любовь, интрига, песенка, танцы... Можно — погоня, перестрелка, убийство, торжество правосудия, и опять песенка (для патефона) и танцы.

Главное — никаких «мировых вопросов», никакой «политики». Впрочем, можно и «политику» — если она патриотична, если она почтительна к религии, если она не напоминает о кризисе. И, конечно же, если есть песенка и танцы.

---

* Фрагменты записи, которая была опубликована за подписями С. и Г. Васильевых в вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты» от 3 ноября 1935 года под заголовком «Наш путь».

Наконец сценарий готов. Он удовлетворяет господина коммерсанта. Теперь самое важное — быстрота. Деньги не могут лежать мертвым капиталом. Они должны «обернуться» в кратчайший срок.

Каждый день стоит денег: наем ателье, артисты, группа.

Можно ли говорить о подготовке, о репетициях? Надо «крутить фильм». И крутят 24 часа в сутки. За спиной режиссера — «продюсер», «глаза и уши» господина коммерсанта. Ни одной лишней минуты, ни одного лишнего кадра, ни одного лишнего человека.

И ни одного мгновения на то, чтобы осмыслить свою работу, продумать сцену, проанализировать снятое.

Хозяин ждет. «Продюсер» подгоняет. Режиссер «крутит» в ателье. В монтажной уже подклеивают по сценарию куски и озвучивают картину. Три-четыре недели бешеной гонки — картина готова.

Но как не похожа она на те замыслы, которые когда-то вынашивал в себе еще свободный от договора режиссер!

И мы понимаем, что должен чувствовать молодой талантливый режиссер Ф..., когда перед просмотром его картины он предупреждает нас: «Не обращайте внимания на тему и сюжет... Я в них не виновен. Смотрите только на работу».

Ему очень хочется, чтобы картина понравилась нам, даже вопреки здравому смыслу. Ведь он так мечтает работать в Советском Союзе, где художник может во всей широте и полноте проявить свое дарование.

Мы понимаем, почему из десяти человек девять заводят разговор о возможности поехать в СССР.

Мы понимаем, почему пустуют великолепно оборудованные студии.

Мы понимаем, почему нет сейчас во Франции картин, о которых можно серьезно говорить в плане искусства.

И мы с радостной гордостью думаем о нашем великом Союзе, в котором художники — «инженеры человеческих душ» — строят радостное, могучее, как наша Родина, великое большевистское, октябрьское искусство

ПАРТИЙНОСТЬ ИСКУССТВА

1935

Пролетариат —
неуклюже и узко
тому,
кому
коммунизм — западня.
Для нас
это слово —
могучая музыка,
могущая
мертвых
сражаться поднять! —

писал Маяковский. Эти слова невольно приходят на память, когда думаешь о роли и месте художника в жизни нашего общества — общества, строящего коммунизм.

Подлинное искусство всегда и везде стремилось к воплощению самых высоких идеалов, выражало чаяния и надежды человечества.

Все самое высокое, самое благородное, самое светлое, к чему стремилось человечество сознательно и бессознательно, вылилось в идеях коммунизма, оформилось в программах коммунистических партий, взявших на себя титанический труд руководства борьбой и движением народных масс к осуществленной мечте.

В нашей стране впервые на земном шаре мечты стали явью. Надежды стали реальными замыслами. Идеалы — жизненной правдой. Руководимые Коммунистической партией, доверив ей определение кратчайших путей к коммунизму, народы Советского Союза за 40 лет прошли славный и незабываемый путь к будущему.

Великая и ответственная задача выпала на долю искусства, рожденного в Октябре. Помочь народу осмыслить историю, понять происходящие в обществе процессы,

направить его энергию на решение важнейших вопросов строительства нового человеческого общества, осветить путь, помочь пройти его с наименьшими потерями и наибольшим успехом — иными словами, стать деятельными помощниками партии в руководстве гигантским процессом преобразования жизни.

Критерием оценки произведений искусства стала степень его участия в этой созидательной деятельности народных масс.

Партийность художника, страстность его в этой борьбе с прошлым за будущее, глубина проникновения его в жизнь народных масс, широта и яркость выражения мыслей и чувств, владеющих массами,— вот что определяло успех и признание художника.

Поэма «Хорошо» и эпопея «Тихий Дон», «Любовь Яровая» и «Оптимистическая трагедия», «Броненосец «Потемкин» и «Мать» и десятки других произведений, до предела насыщенных страстным чувством, остротой и отточенностью революционной мысли художника, стали выражением мыслей и чувств народа.

Успех художника — в неразрывной связи со своим народом, в тесном единении с ведущей этот народ партией, в слиянии своих устремлений с идеалами человечества, выраженными Лениным в программе Коммунистической партии.

Я
в Ленине
мира веру
славлю
и веру мою!

В идеалах, в замыслах, в делах партии мы видим идеалы, замыслы и дела народных масс, свои собственные идеалы, замыслы и дела.

1958

Пролетарская самокритика — не уничтожение людей, а исправление ошибок. Обязанность — не превращать товарищескую критику в травлю.

«Мы хотим консолидации, сплочения сил литературы и искусства на принципиальной основе, а не за счет уступок и отступлений от принципов марксизма». *Н. Хрущев*. Это наше оружие против ревизионизма, догматизма и схоластики.

Наша сила — в открытой партийности, в пропаганде самых передовых идей человечества, идей марксизма-ленинизма.

Победа там, где художник с наибольшей силой художественных средств, страстно, ярко и активно, наступательно борется за эти передовые идеи, на стороне нового — с отживающим и цепляющимся старым.

Задача советского художника — показать мощь и силу социализма, указать пути к коммунистическому обществу.

1949—1958 гг.

О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

Я убежден, что наша советская жизнь настолько многообразна и интересна, и в ней мы можем найти такое неисчерпаемое количество оттенков красок для передачи всего нашего ощущения социалистической действительности, что, несомненно, мы будем иметь в искусстве, и в частности в кинематографе, отражение этого многообразия в огромном многообразии форм выражения, средств выражения, тех стилей, которые могут быть использованы художниками для того, чтобы поднять любой вопрос, волнующий каждого советского человека.

1936

Социалистический реализм — метод, родившийся в борьбе за новое искусство и победивший. Нападки на социалистический реализм — выражение идеологической борьбы; ревизионизм — атакующая идеология реакции, форма ее борьбы с коммунизмом.

Утверждение — основа нашего социалистического искусства.

1958

О ЗАДАЧАХ КИНОИСКУССТВА

Мне кажется, что основными проблемами, над которыми нам следует подумать, о которых нам следует больше всего говорить, являются те проблемы, которые связаны непосредственно с пониманием задач нашего искусства.

В чем наши проблемы? Мы очень часто говорим о том, что мы искусство, базирующееся на правде действительности. Да, конечно. Это наше величайшее счастье. Наше величайшее счастье, что советский художник может опереться на правду, на действительность. Любому буржуазному художнику приходится изворачиваться и направлять свои творческие усилия на борьбу с этой действительностью, ибо она оборачивается против него.

Советский художник — полноценный хозяин действительности. Он может ею оперировать, не боясь и не страшась, потому что правда жизни на нашей стороне. Правда жизни утверждает нашу действительность. Вот почему нам, конечно, можно говорить об этом смело. Но этого было бы слишком мало потому, что прежде всего мы не просто фотографируем эту действительность. И не факт решает сам по себе дело, а его творческое опосредствование, ви́дение художника, понимание, проникновение в глубину этого факта, его претворение в новую образную форму. Только этим путем может художник достичь своей цели.

Искусство оперирует не непосредственно фактом и не непосредственно идеей, искусство оперирует теми образными формами, в которых эта идея раскрывается. Нахождение образной системы — это и есть основная и главная задача художника. И здесь мы часто терпим урон от неточности формы, от неправильного понимания ее значения, а иногда и от некоторого легкомыслия.

...Основные устремления, основные победы наши на пути роста искусства по-прежнему падают на те картины, в которых целеустремленность художника, ясность его мировоззренческого кредо, полемическая и политическая страстность заостренно проявляются с наибольшей силой, в которых художник раскрывает свою творческую индивидуальность, не боясь себя проявить, потому что уверен в своей внутренней правоте.

Основное, чем мы должны сейчас жить:

Поднять на новую высоту качество нашего искусства. Не ставить знака равенства между агитацией и искусством. Точнее, агитация средствами образной художественной формы. Только тогда она будет подлинной творческой агитацией, поднимающей массы, захватывающей, зовущей и ведущей их вперед.

1948

КОЛИЧЕСТВО И КАЧЕСТВО ФИЛЬМОВ

Я глубоко убежден, что проблема количества фильмов в советской кинематографии решает проблему ее качества. Я думаю, что нельзя было бы создать великолепную литературу и выделить из нее выдающиеся произведения, если бы мы не имели той огромной группы новых, выдвинутых из народа писателей, которые составляют то, что мы называем Союзом советских писателей. Из обилия мыслей, способностей, талантов рождаются, выковываются мастера пера, писатели первого класса. Не можем мы воспитать режиссеров, если не будем широко выдвигать новые кадры.

Почему в свое время советская кинематография сделала гигантский скачок? Потому, что пришел сразу большой отряд свежих людей. Часть из них отпала в дороге, часть доказала свою непригодность. Но часть, я бы сказал — большая часть, показала, что она может и должна работать в киноискусстве. Мы сегодня говорим о них уже как о стариках. Это и есть те, которые пришли с этим большим новым отрядом людей. Я думаю, что и сейчас мы должны выдвинуть большой новый отряд молодежи, из которой, я уверен, откристаллизуется новая смена старым, маститым режиссерам.

1948

МОРАЛЬНЫЙ ОБЛИК ХУДОЖНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ

Надо говорить о дружбе, о взаимном уважении художников. Я думаю, что тогда отпадут те эксцессы, которые у нас еще бывают; отпадут те личные враждебные полемические обострения, которые мы иногда наблюдаем. Отпадут безусловно.

Мне кажется, что в этом отношении мы можем и должны понять: то, что мы несем народу в наших картинах, прежде всего должно быть освоено нами самими. Иначе мы будем врать в наших картинах, потому что не может художник бесчестный, беспринципный, не имеющий этических, моральных устоев, не может такой художник учить народ, воспитывать души людей.

Мне кажется, что в этом плане мы должны поговорить о дружбе. Я бы только хотел, чтобы эта дружба не напоминала ту дружбу, о какой говорится на Востоке: «Друг необходим как воздух, но воздух вы вдыхаете и немедленно выдыхаете, потому что иначе вы задохнетесь».

Я думаю, что такая дружба нам не нужна. Нам нужна дружба, которая не душила бы нас в своих объятиях. Нам нужна такая дружба, которая при всей критической остроте, принципиальности была бы такой, какой она была у С. М. Эйзенштейна со многими из нас. Это была настоящая дружба: она отдавала лучшее и не боялась этой отдачи.

1948

«МЫ ИЗБРАЛИ КИНОИСКУССТВО...»

Всякая яркая мысль тенденциозна. Всякая защита своих взглядов — пропаганда.

На Западе художник добивается свободы творчества, так как антагонистические противоречия капитализма ставят его в противоречие с общественным строем. У нас общество едино и художник — полноправный член общества.

Перед нашим художником стоит не вопрос о «свободе творчества», а вопрос о том, как использовать эту свободу на благо человечества.

А благо человечества — путь к его свободе от гнета эксплуатации и капитализма.

Советский художник — сын своего общества, народа, строя. Он передовой разведчик и сапер, прокладывающий подходы к новым высотам.

Наши художники не отделяли себя от народа. Они вместе с ним воевали за торжество идей Октября.

Они пришли в искусство, сменив винтовки на оружие кинематографа.

«Люди в серых шинелях» были основателями нашей советской кинематографии. У них не было сомнений в правильности пути. Они утверждали его силой всей страсти, всей мощью своего искусства. Эйзенштейн, Довженко, Тиссэ, бр. Васильевы, Эрмлер и многие другие — бывшие бойцы Красной Армии.

Мы вернулись с фронтов гражданской войны, и перед нами были открыты все пути, у нас была полная свобода выбора, завоеванная социалистической революцией.

Мы могли стать инженерами, новаторами производства.

Мы могли избрать административную дорогу, и, кто знает, может быть, некоторые из нас стали бы неплохими руководителями и министрами.

Мы могли пойти в военные академии, и, может быть, имена некоторых из нас сегодня числились бы в списках прославленных наших полководцев.

Мы могли избрать своей жизненной целью партийную работу, и, может быть, кое-кто из нас внес бы свою лепту в трудное дело партийного строительства и руководства.

Но мы избрали киноискусство, самое важное для нас из всех искусств.

Мы изучали философию марксизма, чтобы лучше, ярче, полнее и острее использовать свое искусство на службе народу, Родине и человечеству.

И я думаю, мы не ошиблись в выборе. И нам не о чем жалеть.

Мы имеем право считать себя полноправными членами своего общества и имеем право на уважение и доверие, которыми пользуются у нас самые ответственные работники любых профессий.

1959. Последняя запись С. Васильева



Сергей и Георгий Васильевы

Замысел

и воплощение кадра

Начав режиссерскую работу, С. Васильев записал в блокноте непреложное для себя правило:

«Ателье — не место для сочинений. Отдельные яркие мысли режиссер может претворить в действие и во время съемки, но ждать «идеи» нельзя.

Не тот режиссер работает быстрее и дешевле, который в кратчайший срок заканчивает постановку, а тот, который меньше занимает ателье и не переутомляет своих актеров, операторов и рабочих».

Свой огромный опыт по монтажу бр. Васильевы максимально использовали в режиссерской работе.

Зарисовку только главных кадров снимаемых эпизодов С. Васильев считал недостаточной и ввел в систему своей работы метод предварительного монтажа фильма путем зарисовки всех кадров при разработке режиссерского сценария.

Благодаря предварительной зарисовке многочисленных вариантов сцен братья Васильевы снимали мало дублей. Не случайно их фильмы стоили дешевле фильмов такого же масштаба, поставленных другими мастерами.

Для применения метода предварительного монтажа не обязательно быть художником. Важно, чтобы режиссер заранее написал решение сцены в его последовательном кадровом выражении, понятным для него способом обозначения кадров.

По имеющимся в архиве материалам, метод предварительного монтажа С. Васильев начал применять с постановки фильма «Личное дело» и неизменно придерживался его вплоть до последнего фильма — «В дни Октября».

Для иллюстрации этого метода приводим зарисовки по фильмам в сопоставлении со снятыми кадрами.

Иллюстративные материалы собраны и прокомментированы Д. В. Шпиркан.

225. В углу пивной — Штуков.
226 Медленно встал — отвел руку.

226. Он неподвижно смотрит.
228 Он онемел. Покачив. головой.
230. Шт. дернулся от неожиданн.
235. Шт. поднял голову.

229. В кадр вошел Колька.
235. Тип протянул ему кружку.

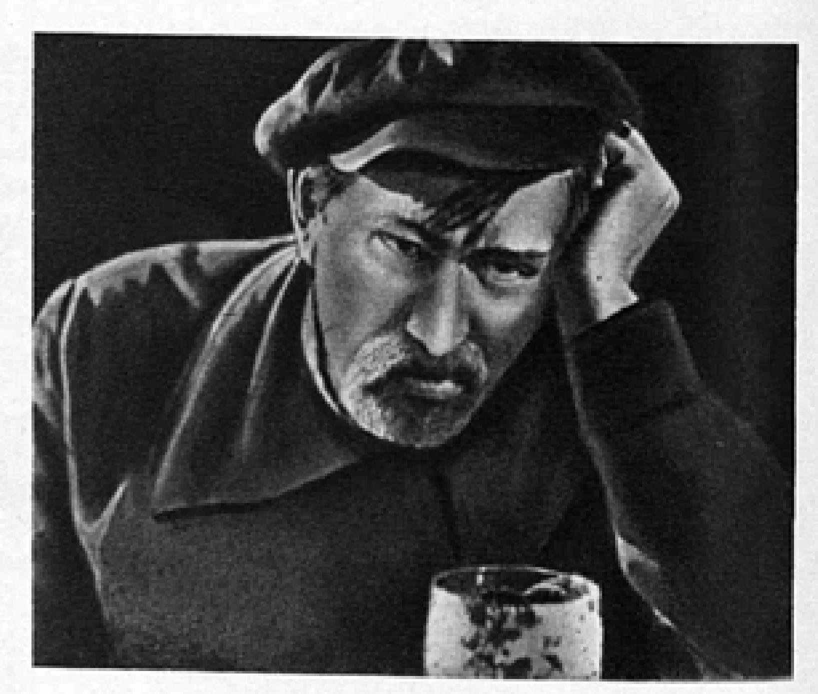
231 С соседнего столика — прислушивается тип.

232. Он сочувственно кивает голов.
233 Он протягивает кружку.
246. Тип смущенно дернулся.

239. За столиком захохотали.

Два варианта раскадровки сцены «В пивной» (перечеркнуты зарисовки снятых кадров)

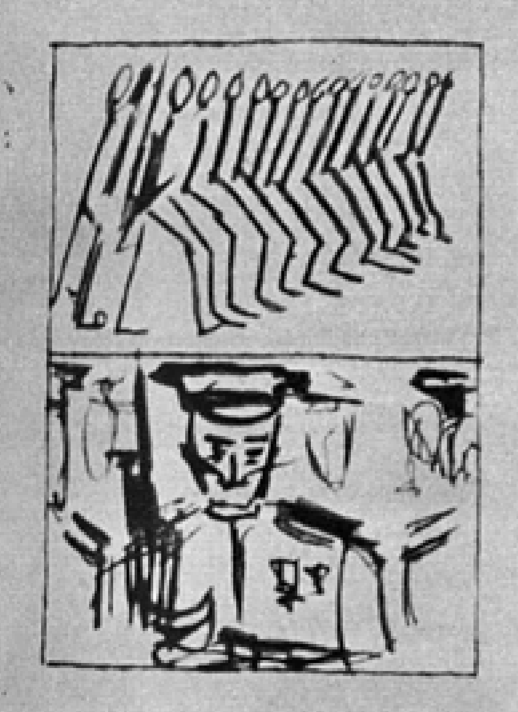




Н. Ходотов в роли Штукова →

На 7/IX

I. Каппелевцы. (Два кадра с ходу)

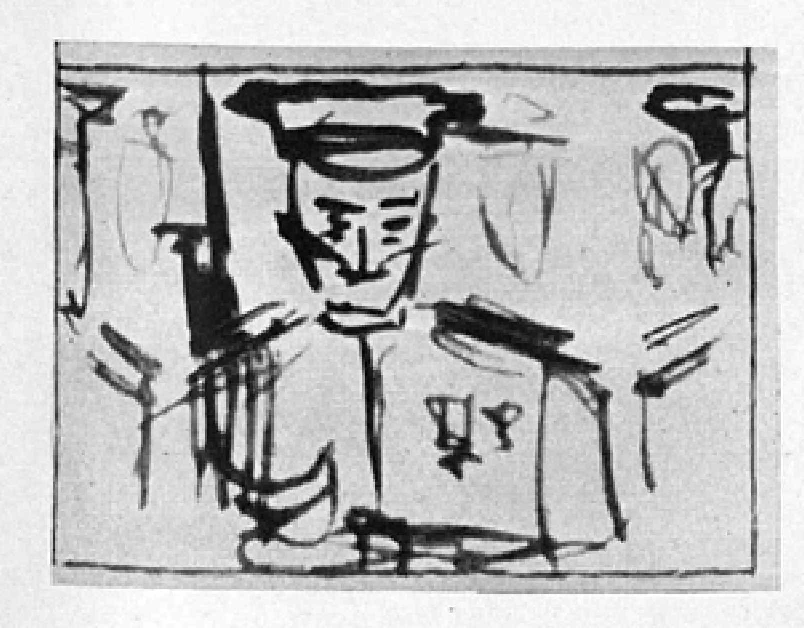


1. Вдоль шеренги. Движение вслед аппарату. [Можно с вариантом — а) винтовки на ремне, б) винтовки к бою].

2. Фронт шеренги — параллельно к рельсам. Поясной план. Шеренга идет на месте специальным шагом. Аппарат идет вдоль шеренги слегка задерживаясь (если это можно) на портретах.

Позади — все другие ряды, как фон.

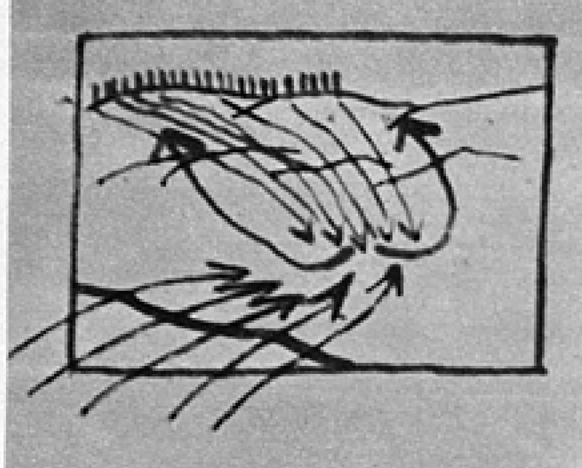
Раскадровка сцены «Каппелевская атака»





Георгий Васильев в роли поручика Алла-Верды →

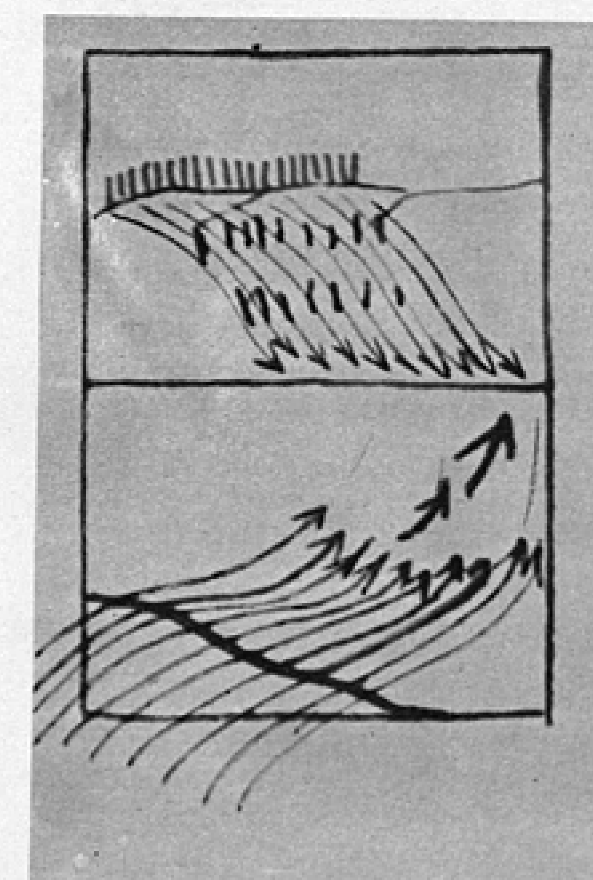
II. Атака Чапая. (Три кадра)



1. Снимать с вышки.

Казаки: В развернутых цепях по 20 ч[ел.] в шеренге (5 цепей) — появляются из-за холмов на горизонте, в левой половине кадра — спускаются в лощину по диагонали. Поворачивают и несутся обратно.

Чапай: Из-под аппарата — (слева) по диагонали наперерез и с загибом — вслед казакам. В сомкнутом строю.



2. Казаки — так же, как в кадре 1 — но с выходом из кадра.

3. Чапаевцы — так же как в кадре 1, но с выходом из кадра.

Желательно, чтобы чапаевцы, как и казаки — с бугра шли чуть вниз — в лощину с небольшим заворотом правым флангом (смотри направл. стрелок).

III Один кадр с пулеметной строчкой.

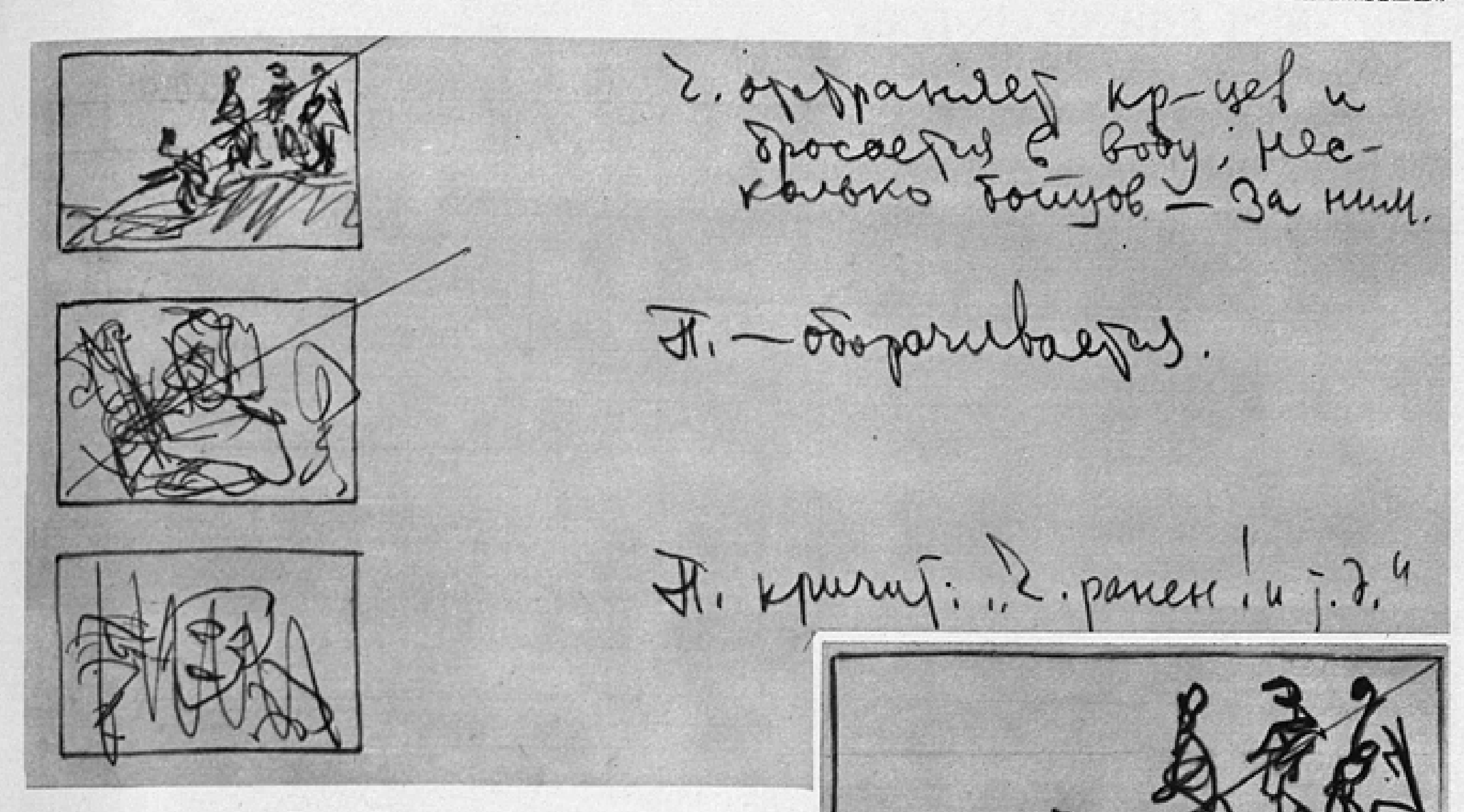


Брать не очень далеко, на объектив 50 mm.

Строчка по самому гребню.

Каппелевцы (шеренга 15–20 человек) появляются из-за гребня и не успев подняться на гребень, часть падают, частью скрываются обратно.

Раскадровка сцены «Каппелевская атака»



Раскадровка сцены «Берег Урала» («Гибель Чапаева»)



Б. Бабочкин в роли Чапаева (в центре

Пауза:
Петька свесившись — следит за Чапаем.
Чапаев распластался на карте.
Петька опять нарушает молчание.

— Гляну я на тебя, Василь Иваныч — недоступный ты для моего разума человек... Наполеон... прямо — Наполеон!

Чапаев усмехнулся

— Хуже, Петька, хуже... Наполеону то — легче было... ни тебе пулеметов, ни аэропланов — благодать!

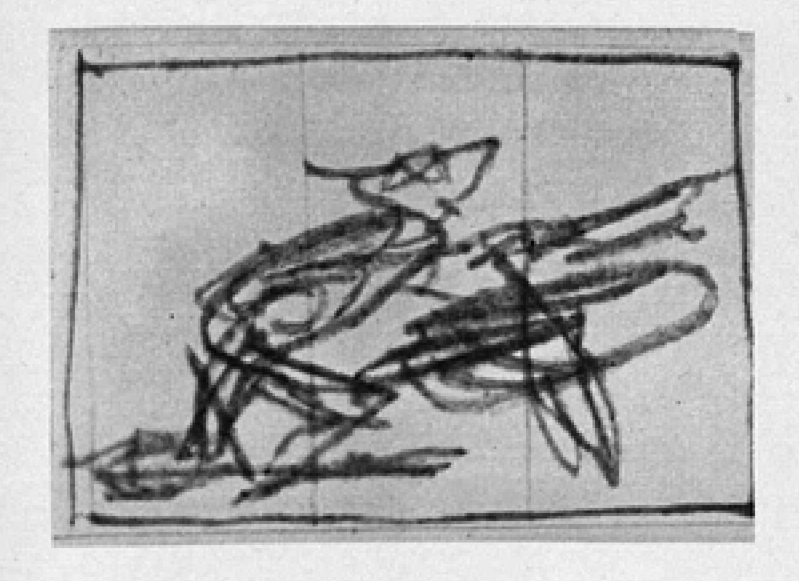
И с оттенко...

— Вон м...
приела...
— н...

Петька сооб...
шипае...
и говор...

2/ Рослый крестьянин с бородой веником мрачно проводил его глазами и проворчал
„Н-да-а... ~~крепковата~~ Черт с гр.
Как есть — карусель получается!
Пришли белые — грабют!
Пришли красные — грабют!
Куда ж крестьянину податься?!!
Он беспомощно развел руками и передразнил кого-то
„Свои идут — Ура! Ура!
Вот те и — „Ура!"
Дождались...
Фурманов натягивал второй сапог, когда вошел Жихарев ~~...~~ ...
он был слегка „навеселе" и развязно подошел к Дмитрию

Страницы литературного сценария фильма «Чапаев».
Вверху — запись С. Д. Васильева, внизу — запись Г. Н. Васильева





Б. Блинов в роли Бублика →

Бублик стреляет

а) К Андрею подбегает Федор

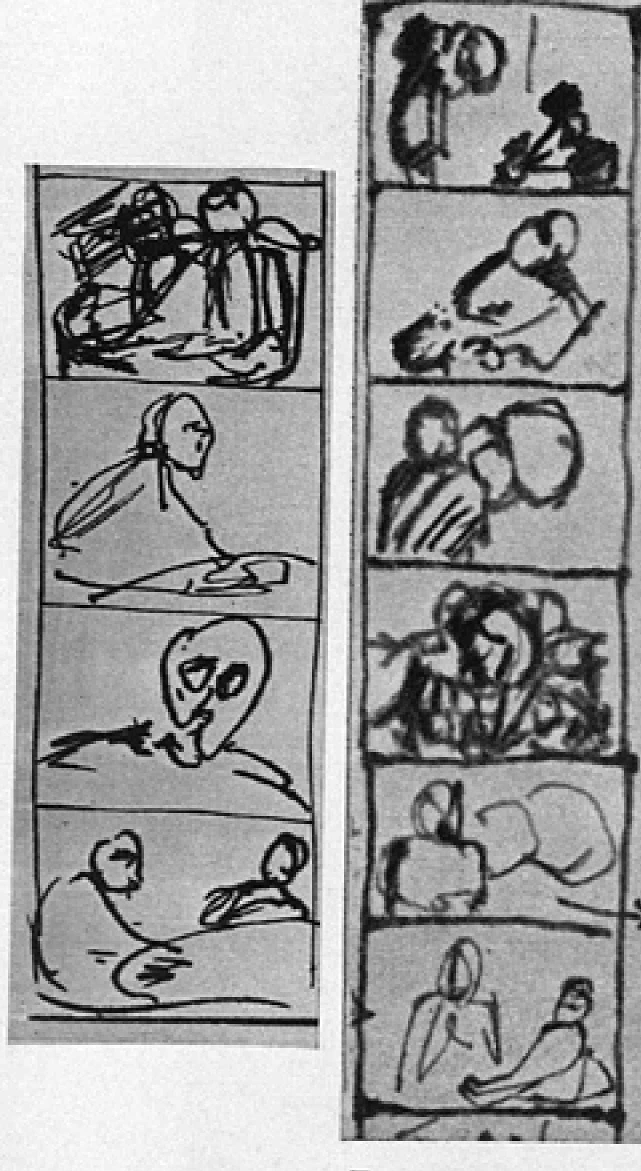
б) Федор пригнувшись побежал по цепи.

Федор — „Иду!“

Андрей: „Передать еще раз по цепи — обстрел начинать только по моему сигналу — выстрел из нагана“

Один из партизан привстал: „Братцы! Кони-то с нашей деревни!“

Раскадровка сцены «Лощина между сопками» («Атака партизан»)



Ам.: Полк. Ус.? Благод. вас!

Ам.: Ам. общ. мн. интересуется целью В/приезда

Ус.: Я приехал собирать насеком.

Ам.: Что?

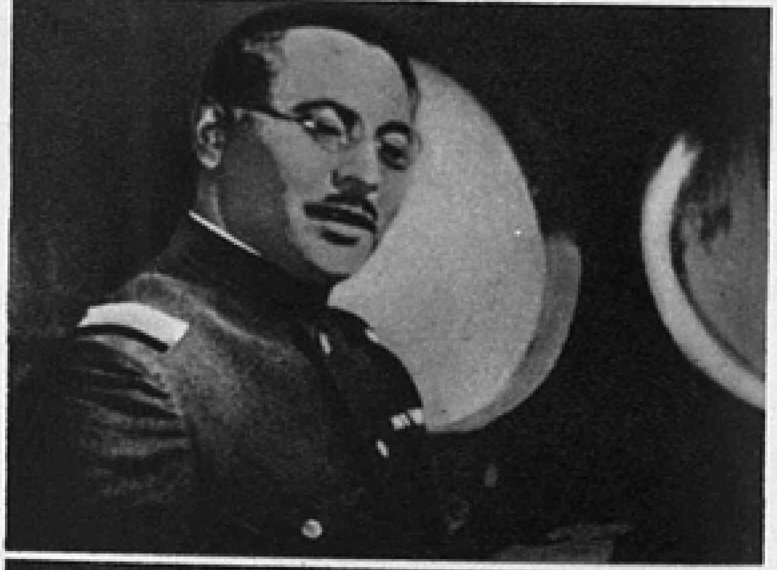
Ус.: Незабудки.. Я не только солдат но и ботаник... А в Усс. районе...

Ус.: ...есть редчайшие экземпляры

Ам.: О, я знаю... Хорошо —

Два варианта раскадровки сцены «Каюта Усижимы»







Л. Свердлин в роли Усижимы →





Н. Боголюбов в роли К. Е. Ворошилова,
М. Жаров в роли Мартына Перчихина →

Берег Волги.

5 / 1. / 6 — 498. Вечер.

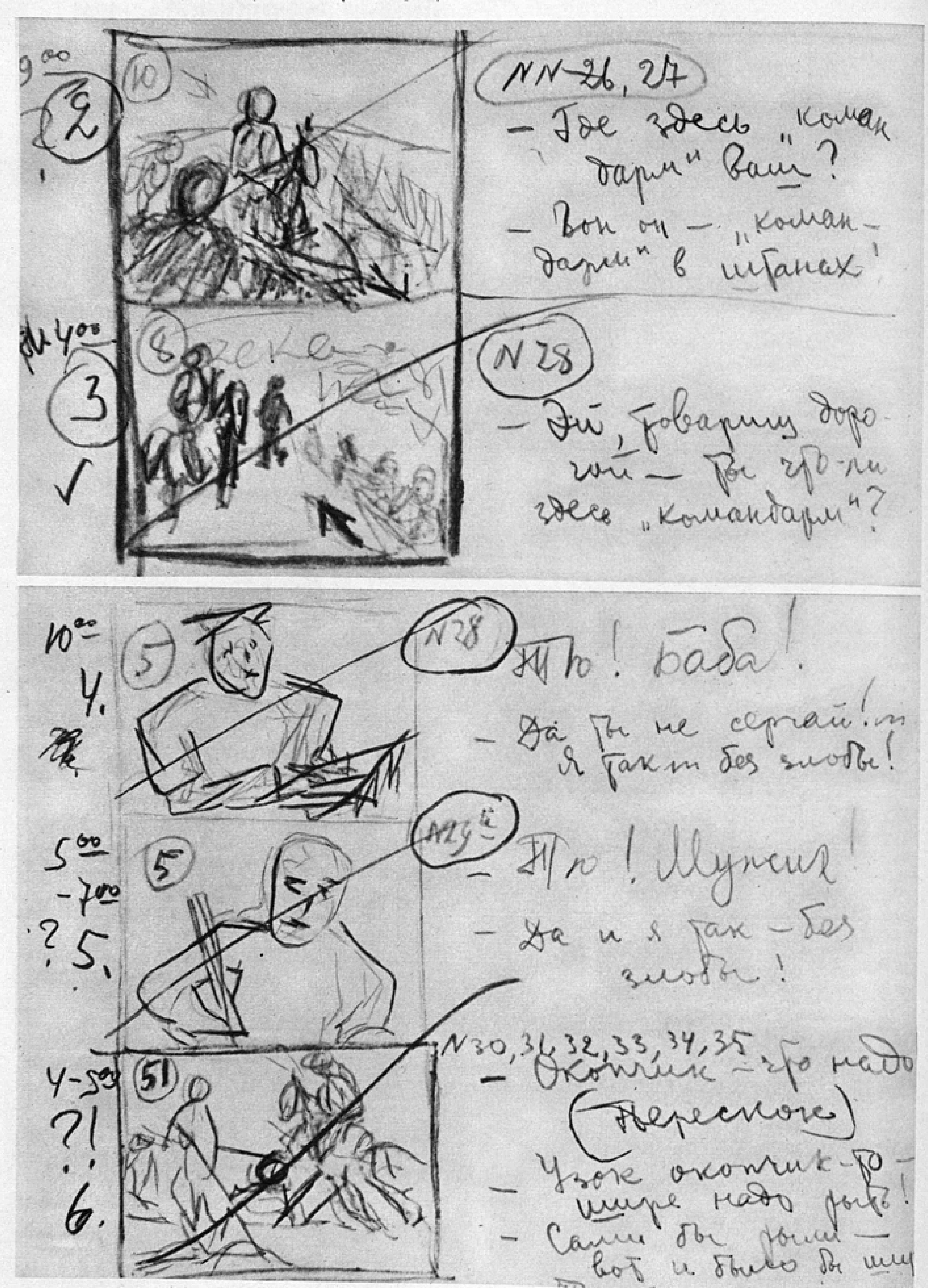
501. Подчалок двинулся.
- Если ветер стихнет -
502 на втором перекате -
будет ждать катер... А в
Саратове сам знаешь!
- Фонарь-то потуши!

3 / 2. — 499. Спирька сбросил мешок:
- Все, Маркел Федосеич -
шабаш!
Спирька вылез на трап.

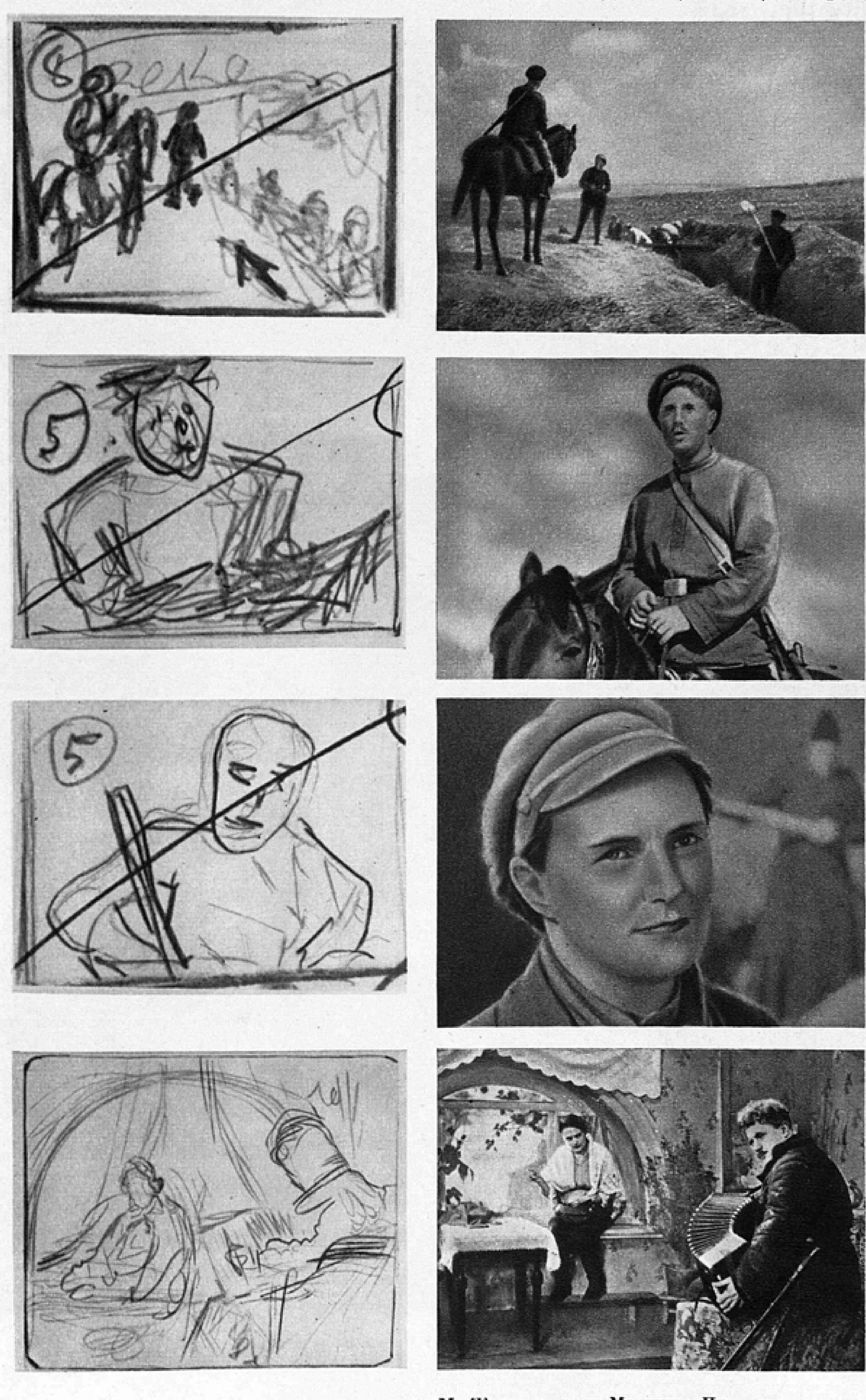
5 / 3. / 8 — 500. Маркел наклонился
к рулевому:
- Ну, с богом -
вира по малу!

503 Если ветер...
- Так-то, товарищ Волков,

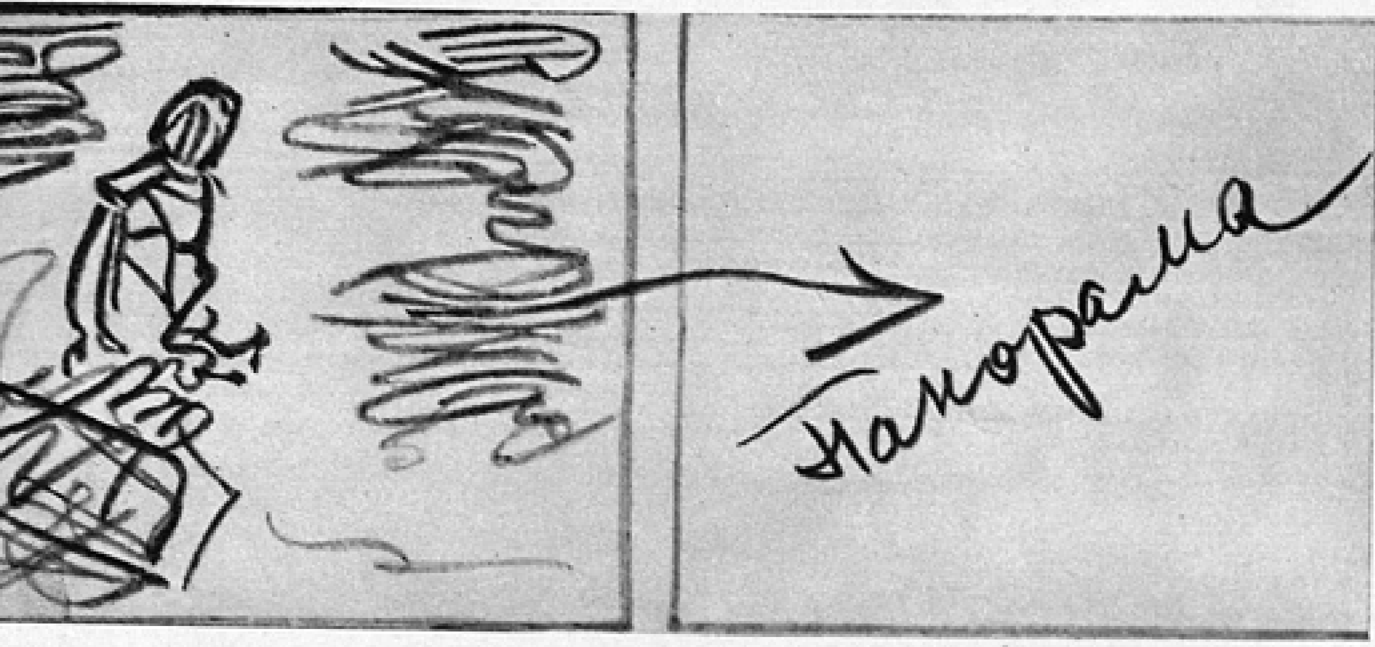
Раскадровка сцены «Берег Волги»



Раскадровка сцены «Окопы»



М. Жаров в роли Мартына Перчихина,
В. Мясникова в роли Кати Давыдовой





Раскадровка сцены «Гибель Сергея Горлова»



Н. Крючков в роли лейтенанта Сергея Горлова




А. Петухова в роли медсестры Маруси

102/10 9.0 — ш (общ) Офицер, по естест. надобн.

103/11 3,5 — ш с плава — Скобелев всматривается. У его ног — Сашко и Бориленко

104/12 2,5 — общ. Турки поднимают сигн. вешки

105/13 3,0 — общ. — через понтоны. Залп турок.

106/14 8,0 — общ. на п. — Взрывы. с плава. Огнобищин и Каргин

107/15 4,5 — общ. Радецкий у батареи.

108/16 4,5 — общ. Турецк батарея

109/17 3,5 — Комб. Взлетают щепы плота.

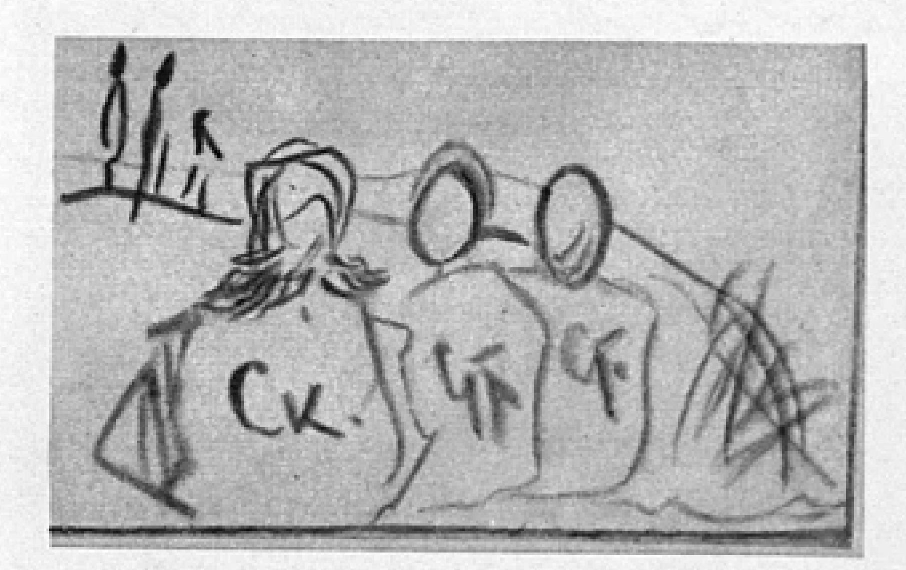
110/18 5,0 — общ. Все новые и новые понтоны (через тур. бат.)

Раскадровка сцены «Форсирование Дуная»



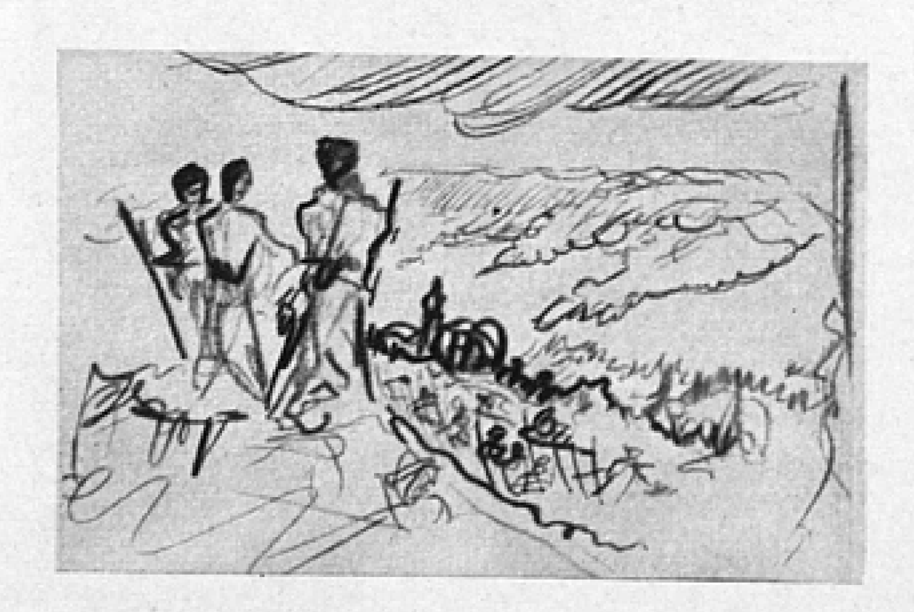


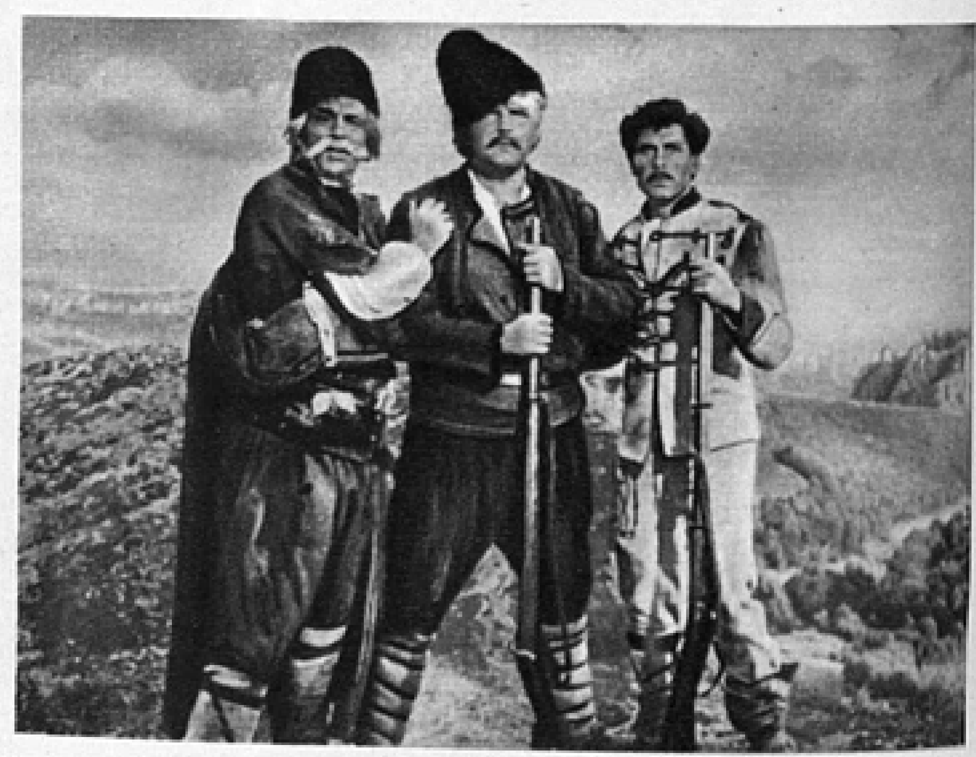
Е. Самойлов в роли Скобелева (первый справа) →





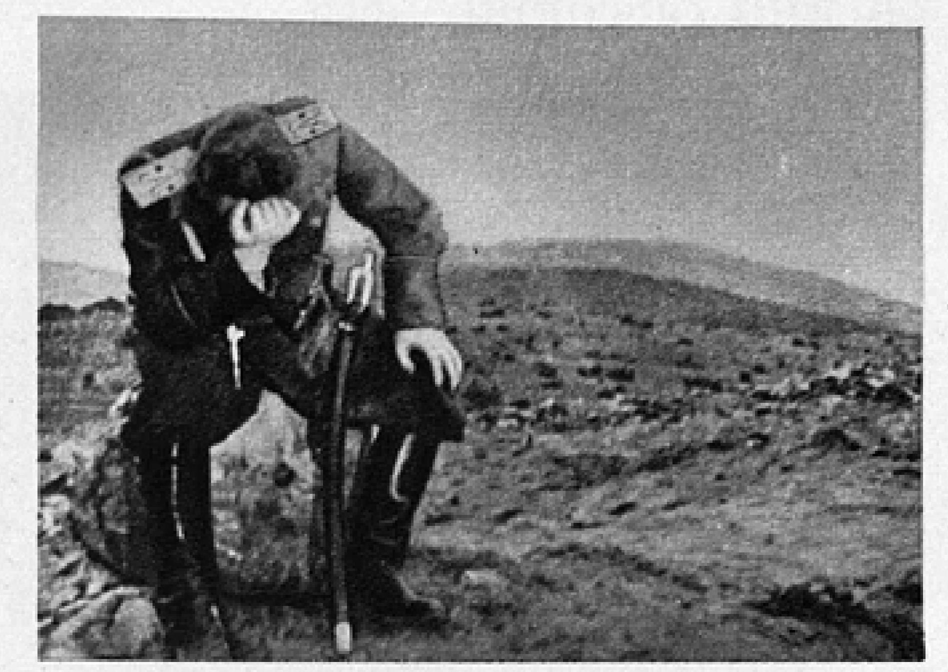
Слева направо: В. Чобур в роли Столетова, Е. Самойлов в роли Скобелева, А. Смирнов в роли Струкова →





Болгарские актеры (слева направо): Стефан Пейчев, Петко Карлуковский, Апостол Карамитев →

«ГЕРОИ ШИПКИ»

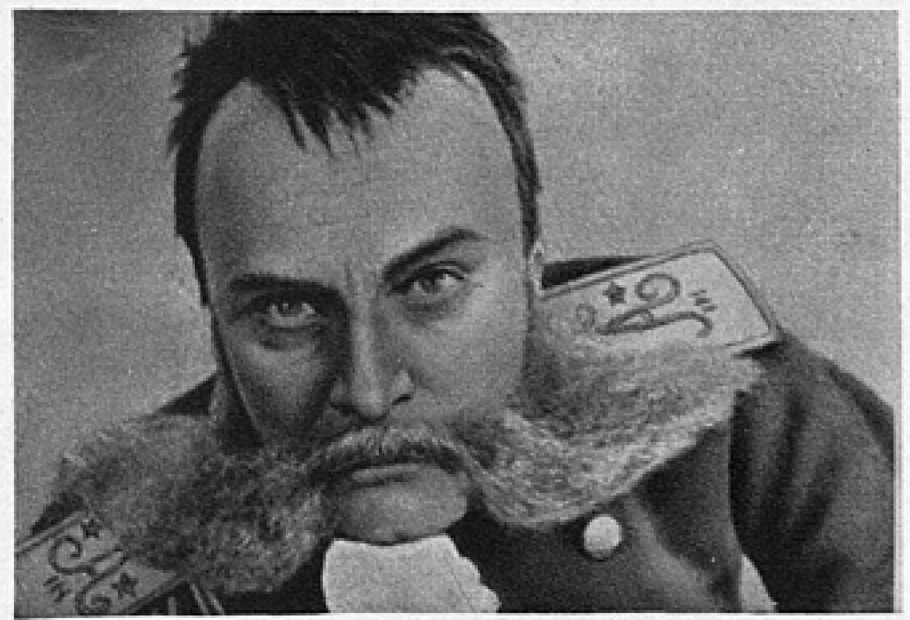


Монтажная фраза
из сцены «Бой под Плевной»
(«Плач Скобелева»)





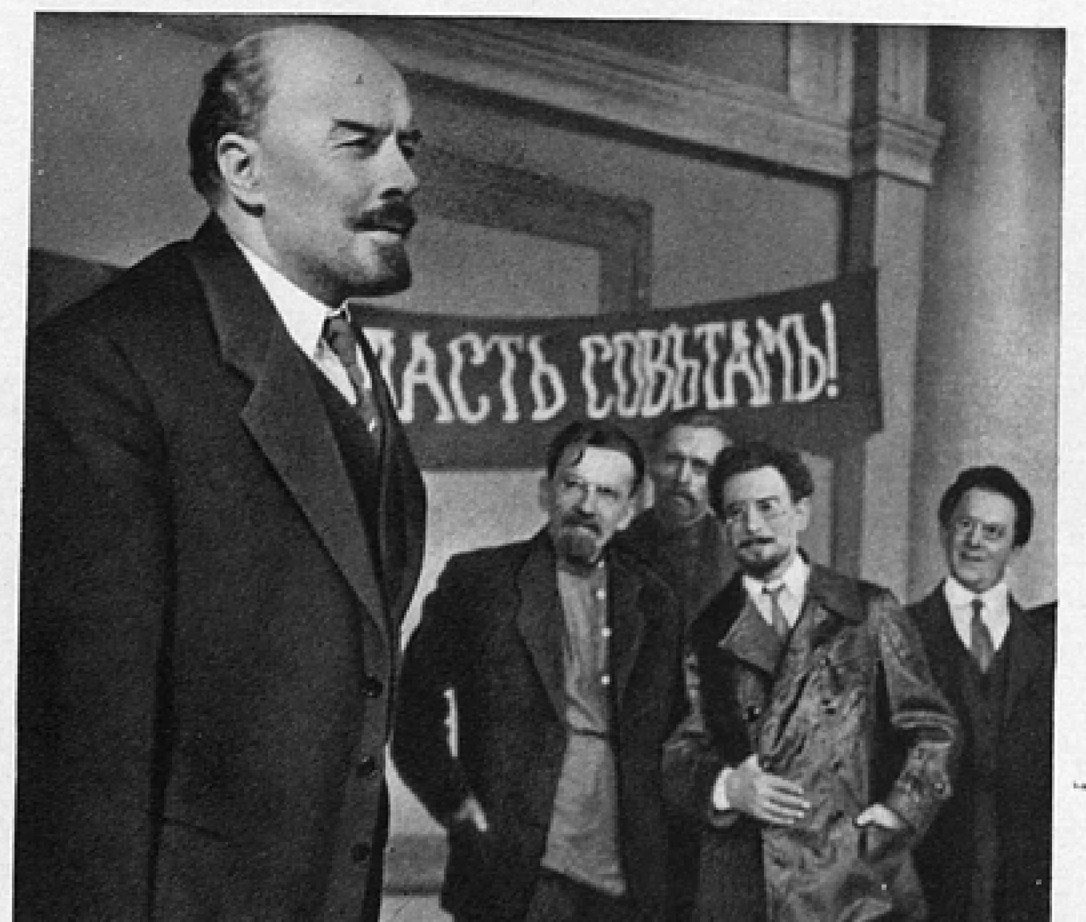
Е. Самойлов в роли Скобелева
и И. Переверзев в роли солдата
Каторгина



Раскадровка сцены «Цирк «Модерн»



С. Плотников в роли солдата Павлова



Фрагмент кадра. Выступление В. И. Ленина на II съезде Советов. В роли В. И. Ленина — В. Честноков

Мэй Лань-фан о встречах с Сергеем Эйзенштейном

«Наша дружба была крепкой, а мое к нему уважение — безграничным» — так говорит о своих отношениях с Сергеем Эйзенштейном китайский артист Мэй Лань-фан. И хотя двум выдающимся мастерам советского и китайского искусства довелось встречаться в жизни всего лишь на протяжении месяца, тем не менее Мэй Лань-фан мог так сказать.

Сергей Эйзенштейн внутренне был заранее подготовлен к этой встрече с мастером китайского традиционного театра, о редком таланте которого он слышал восторженные отзывы еще от Чарли Чаплина. И когда весной 1935 года С. Эйзенштейн как член комитета по приему китайских артистов пришел на встречу с приехавшей на гастроли в Советский Союз прославленной труппой Мэй Лань-фана, он был уже заочным поклонником искусства китайских артистов и считал, что китайский театр может оказать определенное влияние на наше искусство. Интерес его к Китаю возник еще в начале 20-х годов. Вместе с Сергеем Третьяковым он мечтал поставить пьесу из китайской жизни. Позже, уже после создания «Броненосца «Потемкин», намечалась поездка Эйзенштейна в Китай, где он должен был снимать фильм об этой стране. По всей вероятности, помешали осуществить эти замыслы события, развертывавшиеся тогда в Китае.

И вот весной 1935 года состоялась встреча Эйзенштейна с китайским искусством. Великолепное мастерство китайских артистов, и прежде всего самого Мэй Лань-фана, предстало перед С. Эйзенштейном как искусство великого народа, как «школа слез и смеха», где самобытным языком говорилось о «вечных законах человеческого сердца и чувства».

Приветствуя того, кто одним из первых принес к нам совершеннейшие образцы древней китайской культуры, устанавливая тем самым мост живого и непосредственного общения с нею, С. Эйзенштейн с восхищением отзывался об искусстве «Чародея Грушевого сада», как назвал он Мэй Лань-фана в своей статье, посвященной китайскому театру. И С. Эйзенштейн решил снять фильм с участием Мэй Лань-фана.

О том, как был осуществлен этот замысел, небольшой среди грандиозных творений Эйзенштейна, но выполненный со свойственными Сергею Михайловичу страстностью и ответственностью, рассказывает Мэй Лань-фан в одной из глав своей новой книги «Моя жизнь в кино». Эта новая большая работа китайского артиста, последовавшая за опубликованием книги воспоминаний «Сорок лет на сцене», сборника



С. М. Эйзенштейн и Мэй Лань-фан *(публикуется впервые)*

статей и книги очерков о поездке в Японию, представляет несомненный интерес. В ней он рассказывает об истории китайского кино, тесно увязывая этот процесс с общей историей развития мирового киноискусства. Важное место в книге Мэй Лань-фана занимают воспоминания о его встречах с выдающимися деятелями мирового киноискусства — с Чарли Чаплином, Фербенксом, Флемингом и многими другими.

Рассказывая о своей дружбе с Сергеем Эйзенштейном, о совместной работе над фильмом, Мэй Лань-фан сообщает интересные подробности, приводит высказывания Эйзенштейна, пишет о его отношении к китайскому театру. Воспоминания китайского артиста подмечают много своеобразных черт С. Эйзенштейна и еще с одной стороны раскрывают для нас образ большого художника, классика советской кинематографии. Глава из книги Мэй Лань-фана публикуется с некоторыми сокращениями.

Еще в Шанхае я читал опубликованное в одной из китайских газет интервью корреспондента с Эйзенштейном относительно нашего предстоящего приезда. С. Эйзенштейн сказал: «Вот уже в течение 400 лет реализм китайской драмы еще более удивителен

и чист, чем реализм старой японской оперы и драмы. Поэтому китайское искусство безусловно может оказывать определенное влияние и на наш советский русский театр. При этом нам, разумеется, незачем подражать стилю Мэй Лань-фана». «Хотя интерес советских деятелей искусства к предстоящим гастролям Мэй Лань-фана весьма значителен, думаете ли вы, что массовый зритель отнесется к китайскому театру с таким же вниманием?» — задал вопрос корреспондент. На что Эйзенштейн ответил: «Язык вовсе не преграда для того, чтобы наши зрители не могли насладиться искусством Мэй Лань-фана. Ведь недавно Грузинский государственный театр имел огромный успех в Москве и Ленинграде...»

В своем теплом приветственном выступлении во время нашего первого приема в Москве С. Эйзенштейн говорил: «Представляемое Мэй Лань-фаном китайское драматическое искусство вызывает большой интерес у работников советского кино. Позвольте мне поднять тост за дальнейший рост наших любимых искусств: театра и кино». И далее С. Эйзенштейн добавил: «Соединенными усилиями, советскими и китайскими, мы создадим искусство нового человечества!»

После банкета нас пригласили в кинозал. Я сидел рядом с С. Эйзенштейном. Он был необычайно оживленным человеком, поэтому наша беседа, начавшись, не умолкала ни на минуту.

Сначала был показан документальный фильм о нашем прибытии в Москву, который, как сказал мне С. Эйзенштейн, снимался под его личным руководством. После этого демонстрировался самый знаменитый в то время советский фильм «Чапаев». Поскольку мы не знали русского языка, переводчиком был приглашен один из советских специалистов-китаеведов. До начала фильма С. Эйзенштейн сказал мне: «Это очень удачная наша картина, дело не только в глубине содержания, но и в талантливой драматургии, в ярких образах. Я убежден, что вам понравится».

После окончания фильма я обратился к С. Эйзенштейну: «Мне раньше редко доводилось видеть советские фильмы, я не представлял себе, каких успехов вы добились. В «Чапаеве» великолепно все: содержание, монтаж, режиссура, актеры. Он держит зрителя в напряжении с первого до последнего кадра. И хотя горько, что Чапаев погиб, фильм не оставляет впечатления трагичности». С. Эйзенштейн рассказал нам: «Этот фильм снят режиссерами Васильевыми, всего лишь однофамильцами, но братьями по кинематографическому искусству. Это молодые режиссеры, воспитанные после революции. Своим успехом фильм «Чапаев» обязан их огромному таланту». Я на всю жизнь запомнил фильм «Чапаев» и эти слова Сергея Эйзенштейна.

На пятый день наших гастролей в Москве ко мне пришел С. Эйзенштейн и предложил: «Давайте сделаем с вами звуковой фильм, чтобы зрители всего Советского Союза, не встречавшиеся с вами, могли бы увидеть искусство китайского театра». Я согласился: хотя за 14 дней наши спектакли посмотрят тысячи зрителей Москвы и Ленинграда — это лишь малая частица любителей театрального искусства в Советском Союзе. Поэтому я с большим удовольствием принял предложение сниматься в фильме. Но считал, что лучше всего начать работу над фильмом по окончании гастролей.

— Вы заканчиваете выступления 28 марта, так что 29 мы и приступим. Не возражаете? — спросил Эйзенштейн.

— Конечно, если вам это удобно,— ответил я.

— Теперь мы с вами друзья, а вот когда начнем снимать фильм, как бы вы не стали меня ненавидеть,— пошутил он.

— Это исключено!

С. М. Эйзенштейн и Мэй Лань-фан во время съемок *(публикуется впервые)*



— Вы, вероятно, не знаете, что в кино у режиссера с актером разногласий бывает великое множество. Иногда они ссорятся, как заклятые враги.

Вечером 29 марта я со всеми участниками спектакля «Радуга» примерно часов в девять вечера прибыл на студию «Мосфильм». В дверях нас уже ждал С. Эйзенштейн. Он сразу начал готовить декорации и реквизит. «Моей главной задачей будет правдиво отразить особенности китайского театра»,— сказал он. Я высказал такое пожелание: «В спектаклях-диалогах, подобных «Радуге», часто нужно, чтобы зритель видел движения двух героев сразу, поэтому лучше не злоупотреблять портретами и крупными планами, а давать побольше средних и общих планов». «Я уважаю ваше мнение,— ответил Эйзенштейн,— но все-таки придется снимать и портреты, так как советский зритель очень хочет познакомиться с вами поближе». «В кино режиссер — хозяин,— пошутил я,— так что ждем ваших указаний». После этого вместе с С. Эйзенштейном мы обсуждали, как лучше разделить наши сцены на монтажные эпизоды, чтобы не разрушить целостности спектакля и добиться наибольшего кинематографического эффекта. Немало трудностей было и со звуковым оформлением. Наш оркестр должен был размещаться на гораздо большем расстоянии от актеров, чем на сцене. Кроме того, голос диктора, читавшего пояснительный текст, мешал слушать инструменты.

Съемка затянулась за полночь. Долго решались различные технические вопросы, делались бесконечные дубли. Наши артисты устали: ведь они привыкли к строгой ограниченности каждого эпизода во времени (многие сцены спектакля просто физически трудны для актера), а здесь приходилось повторять еще и еще. Во время съемки какого-то эпизода, когда казалось, что все в порядке, С. Эйзенштейн неожиданно потребовал дубля, недовольный работой звукооператора. Кто-то из наших оркестрантов не выдержал и начал укладывать скрипку в футляр. Признаться, и у меня уже не было сил, пот катил градом, ведь мы снимались уже пятый час — хотелось снять костюм, разгримироваться и отдохнуть. Ко мне подошел С. Эйзенштейн и сказал вежливо, но твердо: «Господин Мэй Лань-фан, я очень прошу вас убедить товарищей сделать еще один дубль. Отснимем этот эпизод — и на сегодня достаточно. Хотя мы переносим на экран ваш спектакль, но я не рассматриваю наш фильм только как документальный, мне хочется сделать полноценное произведение искусства». Я поразился его энергии и неукротимому духу. Съемка продолжалась.

Когда все было кончено и я пошел раздеваться, С. Эйзенштейн, улыбнувшись, сказал: «Вот видите, насколько я был прав на днях, когда предупреждал вас, что вы и ваши товарищи возненавидите меня во время съемок». «Может быть, час назад я и был недоволен вами,— ответил я ему,— но теперь убежден, что вы поступаете правильно — замечать недостатки, когда фильм выйдет на экраны, будет слишком поздно».

В последний день нашего пребывания в Москве, уже после возвращения из Ленинграда, состоялось обсуждение наших спектаклей. Председательствовал Вл. И. Немирович-Данченко. После его краткого вступительного слова начались выступления. На трибуну поднимались известные писатели, деятели театра, музыканты. Выступил и Сергей Эйзенштейн. Он сказал: «Когда-то мне казалось, что восточный театр различных стран похож друг на друга. Только теперь, когда я видел японский театр и китайский театр, я понял, что между ними такая же разница, как между греческим и римским театром. Реалистические качества, присущие русской драме, почти все существуют и в китайском театре. Меня удивляет, почему китайское кино не взяло у китайского театра многих его отличительных черт. Русское кино коечто позаимствует у китайского театра для обогащения своего искусства. Я надеюсь, что, возвратившись на родину, Мэй Лань-фан воспитает еще многих и многих талантливых мастеров сцены, чтобы замечательное искусство продолжало развиваться». Подумав немного, С. Эйзенштейн продолжал: «Традиционный китайский театр должен сохраниться, потому что он является основой театрального искусства Китая. Мы должны изучать и анализировать его, чтобы систематизировать его законы. Это важная задача наших ученых и критиков».

Мне очень дороги эти слова Сергея Эйзенштейна, потому что его оценка нашего искусства была ясной и верной. И сегодня, спустя много лет, его мысли часто помогают мне разрешать наши практические задачи, указывают направление дальнейших усилий.

Сергея Эйзенштейна нет в живых, но, когда я пишу эти воспоминания, передо мной стоит его образ, я вспоминаю каждую минуту нашего общения с удовольствием. Мы встречались всего месяц, но наша дружба была крепкой, а мое к нему уважение — безграничным.

Публикация и перевод Р. БЕЛОУСОВА



Ан. ВАРТАНОВ

Теория просит слова

В последнее время вышло несколько книг, в которых в той или иной связи затрагивается проблема сущности киноискусства*. Книги эти написаны философами, специалистами по эстетике, что во многом определяет самый характер исследования, его аспекты. В каждой из книг кинематографу уделено не много места. Тем не менее в них затрагиваются важнейшие вопросы кинотеории, и их нельзя обойти молчанием.

●

«Основы марксистско-ленинской эстетики» — капитальное издание, в котором впервые в нашей науке предпринята попытка систематизированного, последовательного изложения вопросов эстетики. Недавно появившись, книга эта уже заслужила широкое признание. Нет нужды подробно говорить о значении труда, в котором обобщены, исследованы на единой методологической основе и эстетические проблемы социалистического реализма, и понятия прекрасного, трагического, комического, и, наконец, классификация видов и жанров искусства.

Интересующему нас вопросу посвящена специальная глава: «Виды и жанры искусства». В самом ее начале, в первом параграфе, поставлены важные вопросы: почему человечество нуждается в разных видах искусства, в чем основа их классификации, каковы взаимоотношения между искусствами в рамках единой художественной культуры? Показав ограниченность метафизического понимания сущности видов искусств, авторы обосновывают необходимость диалектико-материалистического подхода к этой проблеме. «Историческое развитие общества,— читаем мы,— предопределяет собой историческое развитие как самого предмета и содержания искусства— действительности, в первую очередь общественной действительности,—так и развитие эстетических интересов и запросов человека. При этом развиваются и изменяются сами виды искусства, возникают новые искусства (например, в конце XIX в. — кино)».

* «Основы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, М., 1960; В. Кожинов, Виды искусства, М., «Искусство», 1960; В. Тасалов, Эстетика техницизма. Критический очерк, М., «Искусство», 1960.

Исходя в понимании сущности отдельных видов искусства из исторического развития общества, из характера общественной действительности, авторы «Основ марксистско-ленинской эстетики» приходят к единственно верным выводам. Специфика того или иного вида искусства определяется ими не в результате бесконечных и мало что дающих сравнений, а из основы основ художественной деятельности — самой жизни: «...каждый из видов искусства развивается на основе отражения новых явлений общественной жизни и тех или иных форм общественной деятельности». И далее: «...решающим при изучении специфического своеобразия отдельных видов искусства, особенностей их художественного языка является определение той роли и значения, которые они имеют для более полного и всестороннего эстетического осознания и оценки человеком окружающего его мира».

Таковы методологические основы рассмотрения сущности отдельных видов искусства, намеченные в начале главы о видах и жанрах. К сожалению, в конце ее, где речь идет непосредственно о кино, возможности анализа специфики кинематографа под углом зрения этих установленных критериев полностью не используются. В рассуждениях вновь появляется стремление вывести сущность кино из сравнений его с другими искусствами: кино сравнивается с театром, графикой, художественной фотографией, прозой, живописью. Это делается, несмотря на то, что сами авторы совершенно верно определяют границы, в рамках которых можно понять кино при помощи сравнений. Они пишут: «Рожденный техникой, кинематограф на первой стадии своего развития активно ассимилировал средства, приемы выразительности других искусств, в первую очередь театра и литературы. Но дальнейший прогресс кинематографа привел к возникновению, открытию средств выразительности, специфических преимущественно для него». (Разрядка моя.— *А. В.*).

Из этих средств выразительности в книге рассмотрен только монтаж, да и то в той его форме, какая имела широкое распространение в эпоху немого

кино. Назвав еще съемки с движения, авторы затем переходят к характеристике труда отдельных создателей фильма: режиссера, актера, оператора. В результате разговор о сущности кино как искусства оказался несостоявшимся: снова на первый план выступили различные аналогии. Кинообраз (природа которого осталась невыясненной до конца) сравнивается с образом в живописи. В связи с появлением цвета в кино авторы полагают, что это «не должно приводить к подражанию всему цветовому богатству живописи, ибо современный уровень цветной фотографии не дает возможности кино соперничать с живописью». Аргумент в пользу сохранения специфики изобразительного строя фильма носит скорее технический, нежели эстетический характер. Правда, авторы оговариваются, что «при любом уровне развития цветной фотографии характер использования цвета в кино и в живописи будет несколько различным» (разрядка моя.— *А. В.*), однако характер оговорки говорит сам за себя.

В конце параграфа, где речь идет о жанрах кинематографа, допущено несколько неточностей. Прежде всего, как это у нас часто делают, смешано жанровое и тематическое единство: приключенческий, историко-революционный, историко-биографический, исторический фильмы названы жанрами наряду с киноповестью, кинодрамой, кинокомедией. Это неверно. Жанром названа и киносатира, хотя известно, что даже в художественной литературе сатира (за исключением определенного стихотворного жанра, например сатиры Кантемира) жанром не является. Кроме того, в книге появляется жанр, названный «большой художественный кинофильм», который якобы может принимать разные формы («кинодрама» и «широкое эпическое полотно»). Еще больше напутано с жанрами документального и научно-популярного кино: рядом с очерком наличествует в качестве самостоятельных жанров «сюжетный(!) фильм», а также «фильмы об искусстве».

Приходится отметить, что в конкретном разговоре о киноискусстве авторы не реализовали своих возможностей. Читателю (особенно читателю-кинематографисту) хотелось бы видеть более глубокое проникновение в сущность искусства, которое в наши дни как бы фокусирует все эстетические закономерности времени.

●

В книге В. Кожинова «Виды искусств» кинематографу не только отведена специальная глава, но и посвящено немало страниц там, где рассказывается о системе видов искусств, об их единстве и роли в обществе.

Работа молодого литературоведа выпущена как научно-популярная книга по эстетике, однако это не лишает ее исследовательского характера. Дело в том, что о видах искусства в нашей теоретической литературе многие годы не было ничего сказано. Поэтому пишущему небольшую книжку В. Кожинову было особенно трудно: он не мог популяризировать взгляды на специфику видов искусства хотя бы потому, что они — взгляды эти — еще недостаточно разработаны в нашей науке. Автору пришлось во многом идти нехожеными путями, вести самостоятельное исследование. Это, естественно, наложило свой отпечаток на книгу: сказывается несоответствие между исследовательским содержанием и популярной формой, появляются неточные формулировки, высказанная мысль зачастую остается недостаточно аргументированной.

Прежде чем говорить о том, как объясняет автор сущность киноискусства, остановимся на приведенной им классификации типов и видов искусств. Начав с того, что все виды искусства по характеру «материала», которым они пользуются, можно разделить на две группы: «произведения-предметы» (архитектурные здания, статуи, картины) и «произведения-деятельность» (танец, театральный спектакль, игра на музыкальных инструментах), В. Кожинов дополняет эти понятия пространственной и временно́й категорией, считая искусства первого типа «статическими», второго — «динамическими». Далее он останавливается на делении искусств с точки зрения их содержания: на изобразительные (скульптура, живопись, пантомима) и выразительные (архитектура, танец, музыка).

Это деление в дальнейшем и определяет весь ход рассуждений.

В книге приведена классификационная таблица, в которой фигурируют все виды искусства, разделенные, с одной стороны, на выразительные и изобразительные, а с другой — на статические («произведения-предметы») и динамические («произведения — виды деятельности»).

Однако возросшее число искусств (появление художественной фотографии, кино, телевидения), а также усложнившаяся структура художественного образа приводят к тому, что сегодня вряд ли можно большинство из существующих видов искусства отнести к одному из указанных определений. Так, автор понимает, что кино, равно как и литература, театр, не подходит ни под одно из этих определений. Отмечая это — «сложнее различить изобразительные и выразительные свойства в искусствах театра и кино»,— он все же считает, что в целом театр и кино имеют изобразительную природу, так как они «ставят перед нами сцены человеческой жизни». Поскольку фильм никак не может быть причислен к «произведениям-предметам» или «произведениям—видам деятельности», то кино вместе с театром

стоят в классификационной таблице особняком, занимая графу «Синтетические искусства».

Само понятие синтеза трактуется в книге несколько упрощенно. Вот, например, что пишет В. Кожинов о театре: «Театр — это прежде всего соединение, слияние образных средств многих других искусств». И далее: «Иначе говоря, театр с легкостью вбирает в себя изобразительные и выразительные средства всех искусств». Увлекаясь возможностью проследить соединение всех видов искусств в синтетических искусствах, автор несколько преувеличивает и связь кино с остальными, предшествующими ему искусствами. Мы читаем: «...кино как подлинное искусство складывается именно на почве и с к у с с т в а, опираясь на завоевания всех ранее развивавшихся видов художественного творчества» (разрядка моя.— *А. В.*). Особенно это бросается в глаза там, где автор с целью выяснения сущности кино обращается в качестве примера к искусству фотографии. Желая изложить свою мысль наглядно, В. Кожинов подчеркивает, что отдельный кинокадр представляет собой фотографическое изображение. Метафорическое определение «кино— искусство «движущейся фотографии» становится чуть ли не единственным и многократно повторяется на протяжении книги (см. стр. 18, 100, 101, 103 — 105, 110). В результате там, где необходимо объяснить особенности художественной съемки в кино (а вместе с тем и специфики кинообраза), В. Кожинов подробно рассказывает об особенностях фотосъемки. Он считает, что «это имеет прямое отношение к искусству кино», хотя каждый согласится, что еще большее отношение к кино имеет собственно к и н о с ъ е м к а. И о ней стоило бы говорить в главе, посвященной кинематографу.

Подчеркивая, что кино — это искусство «движущейся фотографии», В. Кожинов увлекается возможностью проводить аналогии и считает мультипликацию искусством «движущейся живописи», помещая ее на своей классификационной таблице отдельно от кино, считая их, следовательно, разными видами искусства.

Автор начинает разговор о специфике кино с утверждения: «...наиболее важно в настоящее время сказать или даже крикнуть(!): «Кино — это не театр!» Однако подчас сам он сближает эти два искусства и считает, что их природа едина. В. Кожинов утверждает, например, что «отдельные кадры фильма могут представлять собой заснятые моменты чисто театральной игры актеров». И тут же: «...кинофильм может состоять, в основном, из вполне «театральных» кадров». Можно ли так упрощенно представлять себе природу актерского творчества в кино? И если так понимать художественный фильм, то чем же отличается от него фильм-спектакль?

Специфические средства кинематографической выразительности В. Кожинов, как и авторы предыдущей книги, ограничивает монтажом. При этом он недостаточно четко разграничивает монтаж кадров с монтажом эпизодов (сцен), что, как известно, далеко не одно и то же. Получается, что после теоретического обоснования важности монтажа к а д р о в в качестве примера подробно разбирается последовательность смотированных, то есть приведенных одна за другой, сцен. Речь идет об эпизоде психической атаки каппелевцев в «Чапаеве». Кстати, мастерство Васильевых в м о н т а ж е с ц е н не отрицает их виртуозного умения м о н т и р о в а т ь к а д р ы.

В результате многих терминологических неточностей, неудачных выражений и преувеличений отдельных частностей у читателей книги В. Кожинова может создаться впечатление, что кинематограф—это искусство, в котором снятые ф о т о г р а ф и ч е с к и м способом т е а т р а л ь н ы е сцены соединены с помощью м о н т а ж а. Я понимаю, что сам Кожинов не склонен ограничиваться этим в своих представлениях о специфике кино, что он понимает метафоричность и ограниченность приводимых сравнений, но в книге это не оговорено, и неискушенный читатель может быть введен в заблуждение.

●

В. Тасалов посвятил свою книгу «Эстетика техницизма» критике буржуазных техницистских теорий в основном на материале архитектуры и скульптуры. Вместе с тем автор затрагивает вопрос, имеющий непосредственное отношение к проблеме специфики кино. Это вопрос о соотношении технического и художественного в искусстве кино, «о характере проявления технического фактора киноискусства в его художественно-образных качествах».

В истории кино было немало точек зрения, которые выводили эстетику кинематографа из его техники. Слова Бела Балаша: «Der Apparat ist die Muse»— были воинственным манифестом техницистского отношения к «великому немому». Немало подобного рода мнений, правда, выраженных менее откровенно, можно услышать и сегодня. Книга В. Тасалова в лаконичной по своей теоретической логике форме показывает несостоятельность такого понимания специфики кино, при котором «экранное изображение может оставаться и зачастую остается техническим по своему существу явлением, далеким от подлинного искусства, от художественности».

Это не значит, что автор отрицает значение техники в кино. Он воздает ей должное, говорит, что «охлаждение к технической новизне и своеобразию

киходвижения, привычка к нему, как к чему-то «очевидному» и «разумеющемуся», притупили сегодня у многих режиссеров и операторов правильное ощущение основ этой специфики, первооснов поэтики кино».

В книге показано, как построенное на технической основе кинодвижение, с которого, собственно говоря, начался кинематограф, оплодотворяет собой все остальные компоненты кинообраза. В. Тасалов поддерживает мысль Рене Клера, высказанную им в «Размышлениях о киноискусстве»: «...если существует эстетика кино, то она была изобретена одновременно со съемочным аппаратом и с самим фильмом братьями Люмьер. Она заключается в одном слове: «движение». В то же время Тасалов понимает, что «кино действительно становится искусством, лишь выходя за пределы чисто технического эффекта движения». Сложная диалектика кинообраза, его технических и эстетических компонентов схвачена в книге необычайно верно. Ничуть не умаляя роли техники, прародительницы кино, автор четко ограничивает сферу ее влияния. «Подлинный кинообраз,— пишет он,— отвечающий специфической природе и возможностям данного вида искусства, возникает лишь там, где сценарист, режиссер и оператор возвышаются до способности раскрыть идейное содержание того или иного эпизода и фильма в целом прежде всего через эстетически организованное движение жизненно конкретных изобразительных форм. Иными словами, там, где художественная идея, смысл образа органически вырастают из эмоциональной конкретности д а н н о й   д и н а м и ч е с к о й   с т р у к т у р ы   к и н о э п и з о д а. Это и будет идеальной формой синтеза техники и эстетики в кино».

Основываясь на таком совершенно верном представлении о соотношении техники и эстетики в специфике кино, В. Тасалов убедительно критикует своеобразное проявление «техницизма» в нашем кино. Автор останавливает наше внимание на «распространеннейшей иллюзии, согласно которой как бы аксиоматически подразумевается, что всякое зафиксированное на пленке и показанное на экране движущееся и звучащее изображение людей (актеров) и предметов уже по одному этому — факт киноискусства». Действительно, даже среди теоретиков, ищущих, так сказать, «философский камень» киноискусства, есть приверженцы подобной точки зрения. Такая позиция грешит не только со стороны теории — она вредна и для художественной практики. Она — оплот консерваторов всех видов. «Считая, что выразительность формы кино, —читаем мы у Тасалова,— в основном и целом уже дана ему в эффекте динамической проекции и что его делом является мизансценирование, работа с актерами и монтаж, режиссер не утруждает себя поисками новой образности, новых эмоциональных открытий в самой этой ткани движущегося изображения». Эти слова автора столь точно определяют самую «механику» создания ремесленниками от киноискусства их опусов, что можно подумать, будто он подсмотрел приемы подобного «творчества» в одной из наших студий.

В связи со сказанным в книге интересно поставлен вопрос новаторства в кино: он решается также в плане соотношения техники и эстетики в самой природе кинематографа. Касаясь новых форм кино, рожденных его развивающейся техникой, и тех споров, которые вокруг них постоянно ведутся (известно, например, как сильна реакция против широкого экрана, не говоря уже о панораме и круговоме, среди художников кино и критиков), автор книги замечает: «Каждый вид искусства, рождающийся или заново развивающийся на новой технической основе, неизбежно проходит через свой этап «техницизма», когда доминирует техническая новизна, а творческая мысль человека не успела раскрыть специфические выразительные данные новой формы настолько, чтобы свободно соподчинять их уже в соответствии с идейным замыслом, разрывая тем самым оковы техники и выходя на простор искусства».

●

Прочитаны три книги. В их содержании вопросы специфики киноискусства занимают подчиненное место. Но и то, что можно в них прочесть, дает немало для нашей кинотеории. Прежде всего по линии методологии. Философский, эстетический подход к проблеме специфики кино, постановка вопроса о киноискусстве в общем ряду художественных проблем, связанных с возникновением и развитием различных видов искусства, позволяют увидеть кино в широкой исторической перспективе, в соотношении с общественной действительностью, с нашей современной жизнью. Выводя специфические закономерности искусства из жизни, а не из имманентных особенностей строения художественного образа или развития техники, можно прийти к решению наиболее сложных вопросов теории кино, вопросов его специфики.

Авторы трех рецензируемых книг (естественно, мы касались их только по линии кинематографической, и все, что сказано здесь, ни в коей мере не может считаться оценкой работ в целом) интересно поставили вопросы и дали методологические основы для их решения. Понятно, что они не могли решить проблему специфики кино до конца: это и не входило в их задачи. Сделать это должна теория кино, исследователи-киноведы.

Теория просит слова!

И. РАЧУК

С точки зрения филолога

До последнего времени кинематография, к сожалению, не была избалована вниманием ученых-филологов. В учебниках по теории литературы почти не встречается упоминаний о нашем молодом искусстве. Часть искусствоведов считает, что киносценарий вообще не может рассматриваться как полноценное произведение художественной литературы. Прочитайте статью Л. Козлова «О кинематографической природе сценария» (сборник «Вопросы киноискусства», изд. АН СССР, М., 1958, стр. 51—76), и вы убедитесь, как много еще путаницы в этом, казалось бы, ясном вопросе. Понимая, что сценарии А. П. Довженко являются сильным аргументом против попыток некоторых теоретиков оторвать кинодраматургию от литературы, Л. Козлов пишет: «Сценарии Довженко обычно принято приводить в качестве примера того, как киносценарий одновременно является и произведением литературы. Это справедливо, поскольку сценарии Довженко действительно обладают высокими литературными достоинствами. Довженко был крупнейшим и талантливейшим писателем среди советских кинодраматургов. Но выдающиеся литературные качества его сценариев едва ли выражают типичные особенности сценария вообще». И далее: «Но подчас литературное и кинематографическое начала фильмов Довженко выступают отдельно одно от другого, обличая своеобразный дуализм литературного и кинематографического мышления художника».

Нужно ли говорить о том, что стремление автора этой статьи во что бы то ни стало вбить клин или хотя бы колышек между кинематографией и литературой не плодотворно и противоречит художественному опыту, тенденции развития нашего искусства.

Хороший сценарий всегда хорош одновременно и в литературном отношении и как полноценная основа будущего фильма. Сценарий — особый род литературы. Вот почему думается, что серьезное внимание литературоведов к кинодраматургии может оказать немалую помощь развитию киноискусства. В разработке многих вопросов кинематографистам, бесспорно, могут помочь филологи. Вышедшая недавно книга академика И. Белодеда — отличное тому доказательство.*

В этой книге, как говорится, словам тесно, а мыслям просторно. Во вступительной части своего труда академик Белодед наглядно показывает, что кинодраматургия Александра Петровича Довженко благодаря не только своему образному строю, но и богатству языка стала явлением большой советской литературы. Довженко, говорит автор, «владел лексикой и фразеологией словаря современного и исторического, философского, научного, страстно-публицистического и фольклорного, устно-разговорного, просторечного; владел средствами выражения эпическими, патетическими, трагедийными, остросатирическими — и глубоко лиричными, задушевными. Он касался разных сфер материальной и духовной жизни народа, разных специальностей и профессий, и всегда его лексика была научно грамотной, точной и выдержанной. Его синонимика богата и глубока. Сила его в том, что в его синтетическом творчестве художественное слово соединяется с выразительными средствами кино, скульптуры, живописи».

Исследователь не видит никаких противоречий в том, что творчество Довженко как бы синтезирует наиболее сильные художественные средства литературы и киноискусства.

Книга И. Белодеда содержит следующие разделы: языковый стиль А. Довженко; речевые средства индивидуализации образов; сатирическое, юмористическое, ироническое слово; народно-разговорные и песенные конструкции; элементы публицистического и научного стилей; языковые средства изображения психологических моментов; характер языковых средств диалога и монолога; эстетическая организация прозы А. Довженко, ритмомелодика речи; некоторые авторские исправления в текстах.

На основе тщательного научного анализа киноповестей Довженко, вошедших в сборник «Зачарованная Десна», автор показывает, какими словесными средствами достигает художник монументального изображения эпохи, времени, событий и человеческих характеров. Довженко как бы приподнимает события и людей над обыденностью и самые, казалось бы, на первый взгляд обыкновенные поступки рассматривает в особом свете. «Героическая романтика, как составная часть социалистического реализма,— это одна из основных черт стилистической (а отсюда и речевой) тональности произведений Довженко. Она выразительно обусловлена героикой темы, деяниями людей в революции, в боях, в труде. Для лек-

---

* И. К. Белодед, Язык произведений Александра Довженко (на украинском языке). Издательство Академии наук УССР. Ответственный редактор — академик Л. А. Булаховский.

сики всех произведений Довженко, особенно в тех текстовых массивах, где он характеризует высокие, положительные качества людей, характерен подбор слов именно героико-романтического звучания»

Размышления автора подкреплены множеством конкретных примеров.

Так, исследуя литературный стиль «Повести пламенных лет», автор прослеживает путь создания образа Ивана Орлюка и подчеркивает, что этот образ, оторванный от обыденщины, поднятый над мелочами быта, вместе с тем «весь земной, он, как Антей, связан с землей». Все это очень важно: «... в типовые словесные средства народной эпической песни вплетаются черты нового, советского словесного творчества, новой образности...» И. Белодед убедительно раскрывает слияние в образе Ивана Орлюка черт легендарного героя, который возвышается над временем как памятник с чертами рядового труженика. И то, что Иван Орлюк любил пахать, косить, молотить, сеять, сажать, выращивать, разумеется, не только не принижает его образ, а наоборот, придает ему реалистическую достоверность: Иван Орлюк «рос среди земных злаков, среди семян ржи проса, ячменя, гороха, трав, и его поступки на войне отмечаются чрезвычайным напряжением всех чувств и сил».

Словесно-художественная, образная палитра изображения Ивана Орлюка, указывает Белодед, чрезвычайно широка и сложна: часто Довженко не ограничивается непосредственными авторскими характеристиками персонажа, его репликами в диалогах, его монологами, характеристиками, которые ему дают другие персонажи, или дикторским текстом из-за рамки экрана. Художник характеризует своего героя через внутренний монолог, «внутреннюю речь».

И. Белодед обращает внимание читателя на поэтизацию труда в сценариях Довженко. Слово «работа», названия профессий —это один из «опорных пунктов» всей словесно-художественной системы А. Довженко, его эстетики. Характерно, что слова «работать», «работали» художник часто заменяет словами «творить», «творили», «созидали»; например, «были хлеборобы отец и мать, что весь век создавали хлеб и мед для людей». Работе, труду, как радостному, творческому акту, посвящены многие яркие афоризмы Довженко, высказанные в авторском слове или в речи действующих лиц.

Особенно интересен анализ языковых средств изображения внутренней, чувственной сферы действующих лиц, их душевного состояния, переживаний, настроений. Само собой разумеется, что данное исследование берет лишь одну из сторон творчества Довженко, так как другими сторонами, или, вернее, средствами является творческое применение художником необъятных возможностей кинодраматургии (сюжет, конфликт, ритм, монтаж и т. д.). Но само по себе исследование языковых средств имеет весьма большое значение еще и потому, что с этой стороны кинодраматургия является наиболее уязвимой. По существу, только Довженко и еще несколько лучших мастеров советской кинодраматургии прорвались вперед и создали яркие и оригинальные по художественно-словесному решению произведения.

Уделяя большое внимание языковым средствам диалога и монолога у Довженко, И. Белодед особо останавливается на вопросе о природе внутреннего монолога, авторского, заэкранного голоса в кино, показывая, как расширили эти элементы сценария выразительную силу и глубину кинематографического раскрытия образа.

Мы находим в книге также интересное исследование языковых особенностей довженковских пейзажей, мысли о ритмомелодике, занимающей важное место среди средств эстетической организации текста в сценариях Довженко, о музыкальности, песенности довженковской прозы.

При этом, ведя разговор о литературном стиле, исследователь не забывает о кинематографической специфике сценария, о неразрывной взаимосвязи литературного текста с образным строем будущего фильма.

Ценность исследования академика И. К. Белодеда очевидна. Эта работа представляет интерес не только для филологии, но и для кинодраматургической практики.

И не показывает ли опыт украинского ученого, что пора, наконец, и всей теории литературы включить в круг своих задач изучение произведений кинодраматургии — сценариев для кинематографии и для телевидения? Эти недавно возникшие области художественного творчества нуждаются в изучении. Это поможет готовить новые, не только высокоодаренные (таланту, конечно, не научишь!), но и высокопрофессиональные кадры кинодраматургов. А они так нужны...



И. ДОЛИНСКИЙ

Советский исторический фильм

Материалы к лекции

Советские фильмы на исторические темы имеют огромное воспитательное значение. Воспроизводя на экране важнейшие события из истории нашей Родины, знаменательные этапы народных освободительных движений, героические подвиги наших предков в защите страны от нашествия завоевателей, деятельность выдающихся политических личностей, олицетворяющих собой передовые силы нации, эти картины пробуждают чувства патриотизма, ответственности за судьбу народа, воспитывают новые поколения в духе борьбы за интересы народа.

В наших лучших исторических фильмах впервые в искусстве кино прошлое освещается не с субъективистской точки зрения (что и поныне свойственно буржуазному искусству), а с научных позиций. Марксизм-ленинизм вооружил советских художников знанием законов общественного развития, материалистическим пониманием исторического процесса, осветил истинное значение роли народных масс и личности в истории. Метод социалистического реализма дал им возможность показать явления минувших эпох в их революционном развитии, исторической конкретности, постигнуть характер связи событий прошлого с современностью.

Белинский говорил, что исторический роман есть как бы точка, в которой история как наука сливается с искусством. Это относится и к кино. Становление советского **исторического фильма во многом определялось состоянием и развитием исторической науки.**

В 20-е годы, когда наша историческая наука находилась под сильным влиянием вульгарно-социологической «школы» Покровского, объяснявшей события прошлого упрощенно, лишь с точки зрения сегодняшнего дня, без учета конкретных условий, расстановки классовых сил определенного времени, фильмы на исторические темы страдали теми же пороками. Примером такого подхода к теме может служить фильм «Крылья холопа», посвященный изображению эпохи Ивана Грозного. В картине, по существу, отрицалась прогрессивная сторона деятельности русского царя. Ни искусная режиссура Ю. Тарича, ни великолепная игра Л. Леонидова в роли Ивана Грозного не могли спасти неверной концепции драматургии, которая приводила к фальсификации фактов, принижению их исторической значимости.

В 30-е годы постановление ЦК ВКП(б) и СНК СССР о преподавании гражданской истории в школах СССР осудило антимарксистские установки вульгарных социологов. Это постановление, как и другие документы того времени (редакционная статья в «Правде» «Грубая схема вместо исторической правды», постановление жюри правительственной комиссии по конкурсу на лучший учебник по истории СССР), привели к коренному пересмотру принципов подхода к историческому процессу. Партия указала пути марксистского, реалистического раскрытия сущности важнейших событий прошлого. Это оказало огромное влияние на развитие исторического фильма. Именно в эти годы создаются такие классические произведения, как «Петр Первый», «Александр Невский», «Суворов», «Богдан Хмельницкий».

Следует отметить, что 30-е годы характеризуются новым подъемом патриотических чувств советских

людей, укреплением нашей государственности, международного престижа первого в мире государства рабочих и крестьян. Во второй половине 30-х годов растет угроза мировой войны, возникает неизбежность столкновения с обнаглевшим фашизмом. Все это, естественно, повысило интерес и зрителей и художников кино к тем периодам отечественной истории, когда народ вел борьбу за свою национальную самостоятельность, за укрепление международного положения государства. Таким образом, фильмы, художественно воспроизводящие страницы славного прошлого, были необходимы нашему народу. Они помогали, как говорил Горький, «понять подлинный смысл настоящего и цели будущего».

Советский исторический фильм плодотворно осваивал лучшие традиции литературы, театра, живописи, музыки. Произведения Пушкина, Гоголя, Льва Толстого остаются для наших сценаристов и режиссеров неувядающим примером художественного отражения движений народных масс. На изобразительный строй их фильмов оказали большое влияние классики исторической живописи Ге, Васнецов, Суриков, искусство Рублева.

В процессе работы над произведением на историческую тему возникает необходимость решить ряд особых художественных задач.

Допустим ли в исторических фильмах художественный вымысел? Из истории мы знаем, например, что в период Нарвской «конфузии» (с нее начинается «Петр Первый») царевич Алексей был еще мальчиком. Для драматургической цельности сюжета авторы решили с самого начала наметить конфликт между Алексеем и Петром. В фильме мы видим Алексея уже сложившимся юношей, которому Петр поручает ответственное дело: строить заграждения против шведов. Царевичу явно не по сердцу мероприятия отца. Так сразу же авторы начинают разработку основного конфликта. «Повзросление» Алексея в данном случае нисколько не нарушило смысла исторической правды о борьбе между Петром и Алексеем.

С. Эйзенштейн справедливо отмечал, что историческая правда не то же, что исторический натурализм, что это не «куча фактов и частностей», а раскрытие типического в процессах истории. Следовательно, художественный вымысел в исторических фильмах не только допустим, но и необходим — без него невозможно художественное повествование.

Однако историческое произведение не может быть «политикой, опрокинутой в прошлое» (Покровский), не может модернизировать историю, ибо это противоречит марксистско-ленинской методологии. Как же достигается связь исторического материала с современностью, как этот материал становится актуальным в наше время?

Вс. Пудовкин писал: «Нас меньше всего интересуют случайные, временные явления в истории. Мы ищем то, что делает понятным прошлое народа в свете настоящего и настоящее в свете прошлого» *. Только такие темы способны волновать сегодня, воодушевлять на подвиг, воспитывать патриотизм.

Современное звучание событий прошлого достигается реалистическим методом их изображения, позволяющим с большой художественной силой вскрыть сущность отображаемых явлений. Отступление от реализма (осовременивание прошлого) приводит неизбежно к искажению исторической правды, к снижению идейного и эстетического воздействия произведения искусства.

«В исторической картине и пейзаж должен быть историческим»,— утверждал художник Бруни. Говоря об историческом фильме, мы можем сказать: и пейзаж, и интерьер, и костюмы, и музыка — все должно воссоздавать атмосферу исторической эпохи, о которой рассказывается с экрана.

Таковы некоторые художественные особенности исторического фильма, на которых необходимо остановиться лектору, прежде чем он перейдет к конкретному анализу важнейших кинопроизведений на исторические темы.

В чем состоит основной методический принцип анализа фильмов?

Каждое произведение экрана имеет четкую идейную направленность, оно оригинально по своим средствам художественной выразительности. Именно новаторские особенности фильма должны быть прежде всего раскрыты и объяснены. Это позволит не только понять данное явление искусства, но и определить его место в общем процессе развития советского и мирового кино.

●

Первым крупным произведением, открывшим новый этап в развитии советского исторического фильма, была двухсерийная картина «Петр Первый» (первая серия вышла в 1937, вторая — в 1939 году).

По жанру это кинороман, охватывающий целую эпоху из жизни Русского государства и воспроизводящий сложные взаимоотношения представителей различных социальных слоев, классов петровского времени. Сюжет картины многоступенчат, ибо в нем прослежены судьбы многих героев. Развитие драматургических конфликтов (из которых два главнейших: Петр — Карл, Петр — Алексей) раскрывает перед зрителем сущность исторических процессов, происходящих как внутри государства (борьба новой России со старой боярской Русью), так и во взаимоотношениях его с Западом (столкновения в

* Вс. Пудовкин, Избранные статьи, М. «Искусство», 1955, стр. 348.

области дипломатии, на поле брани, вызванные интересами стремительно развивающейся страны).

Главная заслуга писателя А. Толстого и режиссера В. Петрова, совместно создавших сценарий фильма (в написании второй серии принял участие Н. Лещенко), в том, что они начисто отвергли предшествующие трактовки петровской эпохи: и мистико-религиозную, данную декадентом-теософом Мережковским в романе и пьесе «Петр и Алексей», и вульгарно-социологическую «школы» Покровского, утверждавшую, что деспот и самодур Петр Первый по недоразумению был назван Великим.

А. Толстой и В. Петров продолжили прогрессивные, демократические традиции в трактовке образа Петра, сложившиеся в русской литературе, живописи и скульптуре.

В своей работе авторы фильма исходили из указаний классиков марксизма-ленинизма о том, что Петр ясно наметил и начал осуществлять политику, которая позволила овладеть всем тем, что было абсолютно необходимо для развития страны. Они всегда руководствовались исключительно точным определением, которое дал противоречивой петровской эпохе В. И. Ленин. Отмечая огромное прогрессивное значение деятельности Петра, Ленин в то же время видел в нем царя купцов и помещиков, воздвигающего здание помещичье-торгового государства на спинах трижды эксплуатируемого крестьянства.

«Петр, — указывал Ленин, — ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» *.

Такой научный подход к фактам был реализован в фильме высокохудожественными средствами. Вот почему мы говорим, что А. Толстой и В. Петров своей картиной «Петр Первый» начали новый этап в развитии советского исторического фильма.

Следует отметить, что работа эта творчески обогатила и самих авторов. Роман «Петр Первый» А. Толстой заканчивал уже на основе научных и художественных изысканий, проведенных в процессе создания картины. В. Петров раскрылся как многогранный художник, мастерски владеющий искусством режиссуры.

Главными фигурами в системе образов картины являются Петр (Н. Симонов) и Алексей (Н. Черкасов). Выбор актеров на эти роли оказался исключительно удачным. Н. Симонову и Н. Черкасову удалось проникнуть во внутренний мир своих героев, психологически точно раскрыть их индивидуальность, черты представителей двух противоборствующих сил эпохи.

Н. Симонов с огромным мастерством показывает происходящую в душе Петра борьбу высокого чувства гражданского долга с любовью и жалостью к родному сыну. Вопреки фактам Петр долго не хочет верить, что Алексей — враг его дел, предатель отечества. Трагедия достигает апогея в сцене прощания с сыном, когда Петр отдает распоряжение о его казни.

Алексей в исполнении Н. Черкасова — не просто ничтожный и бессильный враг начинаний Петра. Нет, это человек, не лишенный характера. Он — не слепое орудие реакционной Руси. Актер раскрывает всю сложность, двойственность, противоречивость натуры царевича. Перед Петром Алексей носит маску юродивого, больного, несчастного сына, а перед своими единомышленниками проявляет нечто отцовское — властное, почти величественное. В нем есть активное, волевое начало.

Фильм «Петр Первый» ценен для истории кино не только в драматургическом и режиссерско-актерском плане. Подчиняя все основной идее фильма, постановщики стремились к тщательной достоверности в передаче обстановки, в которой жили и действовали герои. Очень богато разработана и представлена в картине материальная культура эпохи. Однако в центре внимания режиссера и операторов В. Гарданова, В. Яковлева и М. Ротинова всегда остается живой человек. Построение мизансцен, композиция кадра, монтаж — все способствует раскрытию его характера.

Ярко передана средствами кино атмосфера борьбы двух противоположных социальных групп: старого мира церковников и боярской знати, охарактеризованного полумраком и резким столкновением света и тени, и шумного мира новой России, переданного в многообразных светлых и радостных тонах.

●

Значительным явлением в ряду кинопроизведений на историческую тему был фильм «Александр Невский» (1938).

Артист Н. Черкасов вспоминает, что С. Эйзенштейн замыслил создание картины «военно-оборонной по содержанию, героической по духу, партийной по направлению и эпической по стилю».

В литературном сценарии, написанном С. Эйзенштейном в содружестве с П.Павленко, драматическое столкновение нашего народа с тевтонскими полчищами «псов-рыцарей» показано как кровная защита Родины от угрозы иноземного нашествия («с родной земли умри, да не сходи!»). В лагере же «псов-рыцарей» господствуют идеи разрушения, ограбления народов во имя того, чтобы «один римский властелин был на земле»: «все, что непокорно Риму, должно быть уничтожено».

Созданный незадолго до Великой Отечественной войны фильм как бы предугадывал события будущей

* В. И. Ленин Соч., т. 27, стр. 307.

борьбы нашего народа с фашизмом. Многие эпизоды картины (трагедия Пскова, Ледовое побоище и др.) явственно перекликались с событиями тех грозовых лет.

В этом идейное и морально-этическое новаторство фильма.

Нова и жанровая форма и выразительные средства произведения о героическом подвиге народа.

«Александр Невский» — своеобразная экранная былина. В ней все объемно и величественно. Фильму присуща условность былинного эпоса. Сцены как бы возникают из глубины времен. Они полны какой-то сказочной силы. Часто используются приемы гиперболы. Герои даны как олицетворение народных и враждебных народу сил.

В былинном героическом стиле охарактеризованы и князь Александр (Н. Черкасов), и богатыри Василий Буслай и Гаврила Олексич (Н. Охлопков и А. Абрикосов), и кольчужный мастер Игнат (Д. Орлов), и другие герои фильма; в противовес им фигуры «псов-рыцарей» показаны почти безликими, зловещими в своих плащах и громоздких шлемах.

Язык героев лаконичен и прост. Старинные пословицы и поговорки, включенные в их речь, придают ей древнерусский колорит. Ритм диалогов, монологов и особенно песен максимально приближен к былинному строю.

В раскрытии главного конфликта произведения огромное место занимают изобразительные средства и музыка. Можно сказать, что «Александр Невский» — фильм музыкально-изобразительный. В симфонической кантате С. Прокофьева — произведении удивительно цельном — широко используются старинные народные мелодии для характеристики русского лагеря и католические песнопения для обрисовки тевтонов. В хорах (поэт В. Луговской) и их симфонических разработках резко противостоят друг другу два начала: светлые русские народные мелодии, полные мажорности, и зловещие тевтонские звучания, давящие своей мрачностью и резкими диссонансами.

Столь же единой в стилевом отношении является изобразительная трактовка темы оператором Э. Тиссэ, художниками И. Шпинелем (декорации) и К. Елисеевым (костюмы и реквизит). При воспроизведении русского лагеря применяется все богатство тонов черно-белой палитры, в то время как лагерь тевтонов дан в остро графической манере. Мы видим столкновение двух миров: свободного русского народного воинства, представленного богатым разнообразием полных оптимизма открытых лиц, и мрачных, закованных в броню тевтонских полчищ.

Былинная широта, эпический размах и в то же время строгость и скупость в применении выразительных средств — таковы характерные черты стиля «Александра Невского».

●

В 1940 году Вс. Пудовкин и М. Доллер поставили по сценарию старейшего кинодраматурга Г. Гребнера и Н. Равича фильм «Суворов». Картина эта создавалась уже в обстановке начавшейся мировой войны. В такой момент тема воинской славы и доблести русского оружия приобретала особое значение. В фильме она раскрывалась через образ Суворова, через героические подвиги, совершенные под его водительством доблестным русским воинством.

Такова главная позиция, из которой следует исходить лектору при анализе картины.

Авторам фильма пришлось снять с имени гениального русского полководца, «доблестный авторитет» которого уважал Энгельс, необоснованные обвинения дворянской и буржуазной историографии в строптивости, карьеризме, славолюбии. Суворовская военно-воспитательная система, пронизанная духом подлинного демократизма, зиждившаяся на заботе о простом русском солдате, столкнулась с реакционной (фридриховской) военной наукой, потерпевшей в ходе истории крах. Для Суворова это столкновение было глубоко трагичным. Оно сопровождалось обидами и несчастьями, перенесенными Суворовым на старости лет.

Лектору следует остановиться на драматургической композиции этой исторической киноповести. Показать в одном фильме всю долголетнюю деятельность Суворова, прожившего 70 лет, было невозможно. Поэтому в основу сюжета был взят последний, павловский этап его жизни, когда седовласому «архирусскому», по выражению Энгельса, генералу пришлось в тяжких условиях аракчеевщины отстаивать свою систему, бороться за честь, за военную славу России. Именно в павловские годы с особой силой проявился самобытный характер Суворова. Таким образом, отбор материала был сделан авторами фильма верно.

Однако в концепции кинопроизведения допущена односторонность, которую нужно отметить. Ведь Суворов, создавший действительно прогрессивную для своего времени «науку побеждать» и блестяще применявший ее на практике, был участником реакционных войн, которые вела российская монархия в Европе. Это кричащее противоречие в деятельности великого фельдмаршала и его «чудо-богатырей», которым часто приходилось умирать за антинародное дело господ, в фильме отражения не нашло.

И все же картина «Суворов» была важным шагом в развитии советского исторического фильма, так

как правдиво воспроизвела образ славного полководца, чье имя воодушевляло на подвиг наших современников.

Вс. Пудовкин верно писал, что «выбор актера всегда определяет степень и глубину увлечения режиссера данным образом картины». Актер Н. П. Черкасов (Сергеев), исполнявший роль Суворова, обнаружил не только удивительное портретное сходство с великим полководцем, но, что еще важнее, внутренние психологические качества, обеспечившие убедительное воссоздание на экране оригинального характера русского полководца. Ни один образ до этого не был исполнен актером с такой силой. Здесь мы сталкиваемся с тем примечательным случаем в искусстве, когда художник осуществил мечту, к которой стремился в течение длительного периода своего творчества. Накопленный опыт, особенности дарования, личные черты актера — все это ярко раскрылось в фильме.

Охарактеризовав образ Суворова, его героическое поведение в бою, отношения с «чудо-богатырями», слугой Прохором, Багратионом, Кутузовым, надо остановиться и на других персонажах фильма. Особо следует выделить Павла (артист А. Ячницкий), Аракчеева (артист М. Астангов) и группу «чудо-богатырей» во главе с Платонычем (артист А. Ханов).

●

Приведенные выше примеры рассчитаны лишь на то, чтобы помочь лектору найти ключ для анализа кинопроизведений на исторические темы.

Общим выводом из лекции должно явиться утверждение, что только метод социалистического реализма приводит художников экрана к успеху в создании исторических полотен. Широтой обобщений, глубиной исторической правды советские фильмы противостоят буржуазным картинам («Антоний и Клеопатра», «Екатерина Великая», «Анна Болейн», «Частная жизнь Генриха VIII» и многим другим), уводящим зрителей в лабиринты частной жизни исторических лиц, поражающим внешней пышностью (интерьер, костюмы, сражения и т. п.). Темы жизни народа, народно-освободительных движений в большинстве буржуазных произведений на исторические темы отсутствуют.

Можно рекомендовать лектору использовать в заключение ряд высказываний создателей советских исторических фильмов.

Так, С. Эйзенштейн, говоря о реализме исторического фильма, подчеркнул: «Нам не надо становиться на цыпочки, чтобы дотягиваться на высоту великих эпох и людей прошлого. Но нам не нужно и тащить великое прошлое и великих людей былого с их пьедесталов. Мы говорим с ними как равные с равными»*.

П. Павленко и С. Эйзенштейн при постановке «Александра Невского» помнили, что самое важное— изобразить жизнь народа, передать смысл его борьбы. Представители народа в прошлом «родственны и близки советским людям любовью к своей Отчизне и ненавистью к врагу. Всякая и всяческая архаика, стилизация, музейность... поспешно уступают место тому... через что особенно полно способна проступать основная, единая и непреклонная патриотическая тема фильма» **.

Вс. Пудовкин мечтал снимать исторические фильмы так, чтобы не сдавать их в архив после того, как картина, имевшая успех, прошла по экранам, а ставить их в фильмотеку, как ставят на полку том за томом курс истории, исторический роман, для того чтобы потом на долгие времена не исчерпывать, а наоборот, увеличивать успех и значение этих произведений.

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 52—53.

** С. Эйзенштейн, «Александр Невский». Сб. «Советский исторический фильм», М., Госкиноиздат, 1939, стр. 22.

ЛИТЕРАТУРА

С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи, М., «Искусство», 1956.

В. И. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1955.

С. Фрейлих. Исторический фильм. Очерки истории советского кино, ч. II, М., «Искусство», 1959.

И. Долинский. Советский исторический фильм тридцатых годов. «Ученые записки ВГИК», М., «Искусство», 1959.



Паул КОРНЕА

Социалистическая современность и ее воплощение в киноискусстве

Сила воздействия кинематографа на миллионы и миллионы зрителей сегодня больше, чем когда бы то ни было. И уже одно это обстоятельство определяет огромную ответственность деятелей киноискусства, борющегося за победу идей социализма и коммунизма. На поле этой борьбы одержано немало побед. Но немало еще и предстоит сделать.

Мы, например, часто говорим о том, что современная действительность, сложный духовный мир человека— строителя социализма и коммунизма—не нашли еще необходимого отражения в произведениях киноискусства. Но почему же искусство отстает от жизни, от требований, которые она выдвигает перед его деятелями?

Каждая национальная кинематография имеет свои традиции и свои специфические условия развития. Но существуют и общие черты и особенности, вытекающие из того сходного, что роднит социалистическое искусство в целом. Поделиться приобретенным опытом, обсудить его, как обсуждались недавно на Софийской конференции деятелей кино социалистических стран причины художественной слабости некоторых наших картин,— такова одна из задач.

Чаще всего примитивные и схематические решения картин о современности определяются поверхностным отношением художника к жизненному материалу. Если художник, пусть даже талантливый и хорошо подготовленный в профессиональном отношении, не прочувствовал глубоко социальную среду и не узнал людей, о которых он повествует, ему удается лишь кое-что угадать из подлинной жизни. Он не в состоянии выразить всю глубину и конкретное богатство окружающей его действительности. Документальный материал, собранный впопыхах, и различного рода импровизации, разработанные ночью, за письменным столом, после нескольких чашек черного кофе, не могут выдержать очной ставки со зрителем. Сергей Герасимов был безусловно прав, когда на конференции в Софии выступал против «приблизительности в искусстве», которая зачастую происходит от привычки заменять собственное истолкование действительности копией с другой, несовершенной копии этой же действительности.

Мы говорим: надо изучать жизнь. Мы повторяем это так часто, что порой уже перестаем ощущать реальный смысл этих слов. Необходимо снова и снова пытаться определить их конкретное содержание и выяснить прежде всего, на чем должна сосредоточить внимание кинематография, чтобы добиться максимально глубокого отражения действительности.

Начнем с самого простого наблюдения: художник, не понимающий подлинного смысла изображаемого им явления, занят главным образом тем, что копирует его внешние черты. Артист, не проникший в психологическую сущность своего персонажа, воспроизводит приметившиеся ему жесты, мимику, интонации, надеясь, что таким путем он, в конце концов, добьется и выражения душевной сути. Так и кинодеятель, который по каким-либо причинам не сумел глубоко разобраться в явлениях социалистической действительности, загромождает свой фильм самыми различными внешними чертами этой действительности. Он заставляет своих героев действовать в новейших декорациях, среди которых двигаются современные автомобили, мерцают экраны телевизоров, шумят стиральные машины; он одевает героев в характерные для их социального положения одежды, наделяет общепринятыми жестами и вкладывает в их уста общеизвестные слова... Но все это не в состоянии создать живой образ живого нового человека. Ни лексика, ни жест, ни костюм не послужат созданию образа, если он не увиден художником в действительности, не угадан во всей его жизненной подлинности.

В течение веков искусство и литература отражали конфликт между индивидуумом и обществом. В условиях социализма эта проблема изменилась коренным образом. Сейчас художник должен отобразить сложный процесс движения человека к личному счастью, к своему человеческому идеалу — не в противоречии, а в согласии с интересами коллектива, общества. Революционное преобразование общества

на основе идей коммунизма определяет и поступки и чувства наших современников. Передать в фильме душевный мир нового человека—значит прежде всего показать, в какой мере воплотился в нем новый этический идеал, насколько глубоко и органически воспринял он идеи социализма, как, преодолевая противоречия, развивается и формируется в нем новое мировоззрение. Короче говоря, главное сейчас — это увидеть и передать то новое, что определяет поведение людей в эпоху победы социалистической системы.

Но какие специфически кинематографические средства могут послужить художнику для раскрытия неисчерпаемого душевного богатства лучших представителей современности?

Внутренний мир человека можно раскрыть, следя за его реакцией на явления внешнего мира, за его поведением по отношению к другому человеку. Но далеко не все поступки и действия человека способны обнаружить наиболее существенное именно для данной личности. Художник обязан выбрать из всех поступков своего героя именно те, которые могут острее всего характеризовать его индивидуальность. Лессинг рекомендовал художникам и скульпторам уделять особое внимание выбору момента действия, в который они хотят увековечить своего героя. Обстоятельства действия не должны включать в себя ничего преходящего или несущественного. Художник кино должен глубоко и всесторонне знать своего героя, и только это даст ему возможность определить наиболее типические моменты его поведения.

Жизнь человека состоит из бесконечной цепи решений — осознанных или неосознанных, более важных или менее важных. Как поступить — так или иначе? Какой путь выбрать — тот или этот? Почти в каждом случае выбор—это риск: можно ошибиться, ухудшить свое положение. Но можно и сознательно, во имя определенной цели отказаться от удобств и выбрать худшие условия существования. Все эти решения, и большие и малые, выражают характер человека, его психологию, его представления о смысле жизни.

Найти правдивые жизненные ситуации большой драматической силы —вот, в сущности, основная цель сценаристов и режиссеров. От достижения этой цели в большой мере зависит успех их труда. Когда Стэнли Крамер показывает бегство двух каторжников — белого человека с расистскими предрассудками и негра,— скованных одной цепью, он тем самым создает ситуацию, которая полностью обнажает духовный мир этих двух людей.

Сюжет —это сумма ситуаций, ряд событий, которые развертываются в определенное время, это развитие и столкновение характеров. По моему мнению, отсутствие ясности в сюжете плохо характеризует произведение. Нельзя не согласиться с Рене Клером, когда он утверждает, что хороший сценарий может быть рассказан в нескольких фразах. Хотя это, разумеется, и не значит, что любой сценарий, сюжет которого можно рассказать коротко, хорош.

Персонажи кинопроизведения приобретают силу воздействия на зрителя, раскрываются во всей своей глубине и богатстве тогда, когда они преодолевают препятствия, переживают внутреннюю борьбу, проходят через трудные жизненные испытания. Положительные герои наших фильмов порой заставляют зрителя скучать именно потому, что автор не дал этим персонажам возможности проявиться в борьбе, в столкновении с подлинными трудностями. Создается впечатление, что люди в фильмах грызут конфеты и заботятся главным образом о том, чтобы не запачкать грязью свою обувь — и это в наш век, век, пропитанный дымом сражений за социальную справедливость. Тот, кто измеряет линейкой поведение людей и боится всякой темпераментной вспышки, никогда не сумеет создать произведение, достойное современности. Конечно, ошибаются и те, которые ищут в психологии и поведении наших современников лишь черты исключительности, а то даже и сенсационности.

Мне кажется, что некоторые кинодеятели схематически истолковывают основное требование социалистического реализма — изучать и познавать действительность, хотя сами они считают себя борцами против схематизма. Обращаясь к частным случаям, к документальному материалу узкого участка действительности, который им по каким-либо причинам более знаком, чем другие, они пытаются на этой ограниченной площадке строить здание широких обобщений. Если же им говорят, что некоторые их обобщения искажают действительность, они искренне протестуют: «Мы все взяли из жизни...». Наш талантливый друг, болгарский режиссер Дако Даковский, которого некоторые критики упрекали за нагромождение событий и схематизм отдельных персонажей его фильма «Стубленские липы», именно так и защищался, говоря, что все его персонажи—это реальные люди, и даже называл их адреса.

Художник должен видеть изображаемую им действительность в диалектическом взаимодействии целого и частного и судить об особенностях каждого явления в зависимости от среды, в которой оно зародилось и развивается. Другими словами, художник не имеет права отрывать жизнь своих героев от всей действительности.

Но порой случается так, что, несмотря на искренние и хорошие намерения, художник, увлекшись наблюдением ч а с т н о г о случая жизни, приходит к неверным о б щ и м выводам, выводам, противоречащим самой сути социальной действительности.

Вот один пример. Многие киноработники социалистических стран, выступившие на конференции в Софии, были согласны с тем, что польский фильм «Место под солнцем» С. Ружевича, хотя и поставлен режиссером безусловно талантливым, умеющим добиться большой художественной выразительности и создать ситуацию большого драматического напряжения, все-таки изображает действительность односторонне. В этой картине речь идет о людях, не сумевших найти своего места в жизни. В ней много острых наблюдений, и, может быть, ее главный недостаток не в том, о чем она рассказывает, а в том, что она упускает из виду. Герой Ружевича одинок, но не столько по своей вине, сколько по вине общества. Этот юноша-преступник находит себе пристанище где-то на окраине Польши, среди кучки ничтожных и оторванных от жизни людей. Рядом со своим героем постановщик изображает молодых бездельников, парней без всякого кругозора, унылых, не живущих, а проживающих, опьяненных американской джазовой музыкой; это люди неуправляемых инстинктов. А вокруг них движется безразличный, эгоистичный, грубый «мир взрослых». Но ведь эта пессимистическая молодежь, этот город, душащий всякое чистое проявление души, эта жизнь без горизонта и воздуха, эта атмосфера колонии для несовершеннолетних правонарушителей — типичные проявления современной капиталистической действительности, которую прогрессивные художники Запада разоблачают и осуждают в своих картинах. Где же в фильме «Место под солнцем» черты нового, социалистического строя, который расцвел на наших глазах? Конечно, у нас кое-где еще растут сорняки, напоминающие о прошлых временах, но ведь это не дает нам основания изображать нашу жизнь так, будто в ней не расцвел ни один цветок.

И характерно, что фильм Ружевича, созданный в социалистической стране, лишен географической и исторической конкретности.

Из этого примера ясно следует, что для создания картин, посвященных социалистической действительности, кроме хороших намерений, кроме таланта и мастерства совершенно необходима партийность, то есть полное слияние индивидуальности художника с принципами и идеалами социалистического строя. Партийность художника проявляется и в его глубоком понимании жизни, и в том, что выбирает он для изображения современной действительности, и в том, какую позицию занимает он по отношению к отрицательным явлениям жизни.

Не всякое, даже вполне искреннее воплощение индивидуального ви́дения мира можно отождествлять с изображением подлинной жизни. Для того чтобы правдиво и убедительно воплотить характерные черты современности, художник должен контролировать свои эмоции, должен опираться в своих суждениях на марксистско-ленинскую теорию, сопоставлять свою точку зрения с коллективным опытом партии.

Хотелось бы поставить и еще один вопрос, который, как мне кажется, имеет большое значение для успешного решения основных проблем социалистического киноискусства. Речь идет о сотрудничестве между режиссером и сценаристом.

Традиционный спор о первенстве одного или другого до сих пор продолжается в кинематографических кругах. Мне кажется, что возвращаться к этому вопросу значит возвращаться к анекдотической дилемме: что раньше появилось на свет — яйцо или курица?..

Практика нашего киноискусства не нуждается сегодня в обсуждении этой «дилеммы». Более полезным представляется вопрос об условиях, в которых осуществляется сотрудничество сценариста с режиссером. Эти условия зачастую оставляют желать много лучшего. Режиссер порой вмешивается в сценарий, совершенно не считаясь с замыслом сценариста, и делает это после того, как сценарий закончен автором и утвержден для съемок. Бывает и так, что режиссер, желая поскорее начать съемки, приступает прямо к делу, как приступает подмастерье к шитью костюма, после того как мастер его скроил. Ни та, ни другая позиция не представляется верной.

Режиссер не может поставить любой сценарий, независимо от его содержания, как, скажем, шофер может править автомобилем любой марки. Режиссер должен усвоить сценарий, должен сделать его как бы составной частью своего собственного художественного замысла. Ведь каждый сюжет требует определенного стиля, определенного изобразительного решения. И даже простая разбивка эпизода на отдельные кадры в определенной мере связана с художническим ви́дением мира. Едва ли есть смысл доказывать зависимость режиссерского выбора кинематографических средств от замысла сценариста.

Но и писатель не может работать независимо от режиссера, так как сценарий, на мой взгляд, не представляет собой произведения, имеющего самостоятельную эстетическую ценность, а является лишь инструментом для достижения результата, о котором можно судить только после финального синтеза, то есть после выхода фильма. Писатель, который работает в отрыве от режиссера, рискует внести в свое произведение приемы и средства типизации, свойственные другим областям творчества, например прозе или театру. Мало кто из специалистов может исчерпывающе точно определить, в чем же, собственно, заключается специфика кино. Но зато мы хорошо чувствуем, что *именно противоречит этой специфике*. Поэтому мы критикуем сценарии, в которых предпочтение отдано диалогу

за счет образных решений, сценарии, сюжет которых перегружен действием и которые не дают возможности искать и находить интересные кинематографические решения. Но в то же время писатель, как говорится, породивший своих героев в муках творчества, продумавший и проверивший каждый эпизод, не может безоговорочно принимать любые советы режиссера. И если сценарист, соглашаясь на поправки, делает их без убеждения, просто идет на уступку режиссеру, следует ли удивляться, что эта «сговорчивость» порой не очень-то хорошо сказывается на фильме.

Конечно, надо организовывать сотрудничество между сценаристом и режиссером еще в начале процесса работы над будущим фильмом. Но вопрос этот не может быть разрешен на административной основе. Сотрудничество авторов фильма едва ли возможно без определенного единства их творческих взглядов. В то же время наша кинематографическая практика такова, что из-за необходимости дать работу тому или иному режиссеру или срочно запустить фильм в производство это сотрудничество иногда оказывается совершенно случайным. Несходство художественных устремлений режиссера и сценариста с самого начала таит в себе опасность творческого поражения обоих. Недостатки этих двух протагонистов как бы умножаются в процессе работы, а их достоинства противоречат друг другу. На практике, разумеется, случаи идеального содружества режиссера и сценариста не так уж часты. Но если нельзя добиться идеала, то постараемся хотя бы миновать элементарные ошибки.

В произведениях кинематографистов стран социалистического лагеря за разнообразием индивидуальной и национальной стилистики, за различием их тематики, за многообразием актерского исполнения ощущается единая точка зрения на главные проблемы современной действительности и общее стремление достигнуть настоящих высот кинематографической выразительности. Успехи у нас неравные, но верность главного направления и действенность нашего творческого метода — социалистического реализма — залог будущих побед.

Бухарест

Л. ПОГОЖЕВА

Посмотрите эти фильмы

В 1960 году болгарское киноискусство отмечало свое 50-летие. Немало интересных, содержательных фильмов было поставлено за этот период на киностудии в Софии, хотя до 1944 года в Болгарии не было условий для развития собственно национальной кинематографии. Знаменательный в истории болгарского народа год 1944-й положил начало новому этапу и в жизни киноискусства. Именно с тех пор от года к году оно стало крепнуть, набирать силы, совершенствоваться, завоевывая признание у себя в стране и за рубежом.

И вот перед нами три последние болгарские картины, созданные в 1960 году: «Стубленские липы», «Первый урок», «Бедная улица». Они, как мне кажется, отражают с достаточной полнотой лицо современного болгарского киноискусства, его сильные и слабые стороны, национальное своеобразие и некоторые особенности его развития.

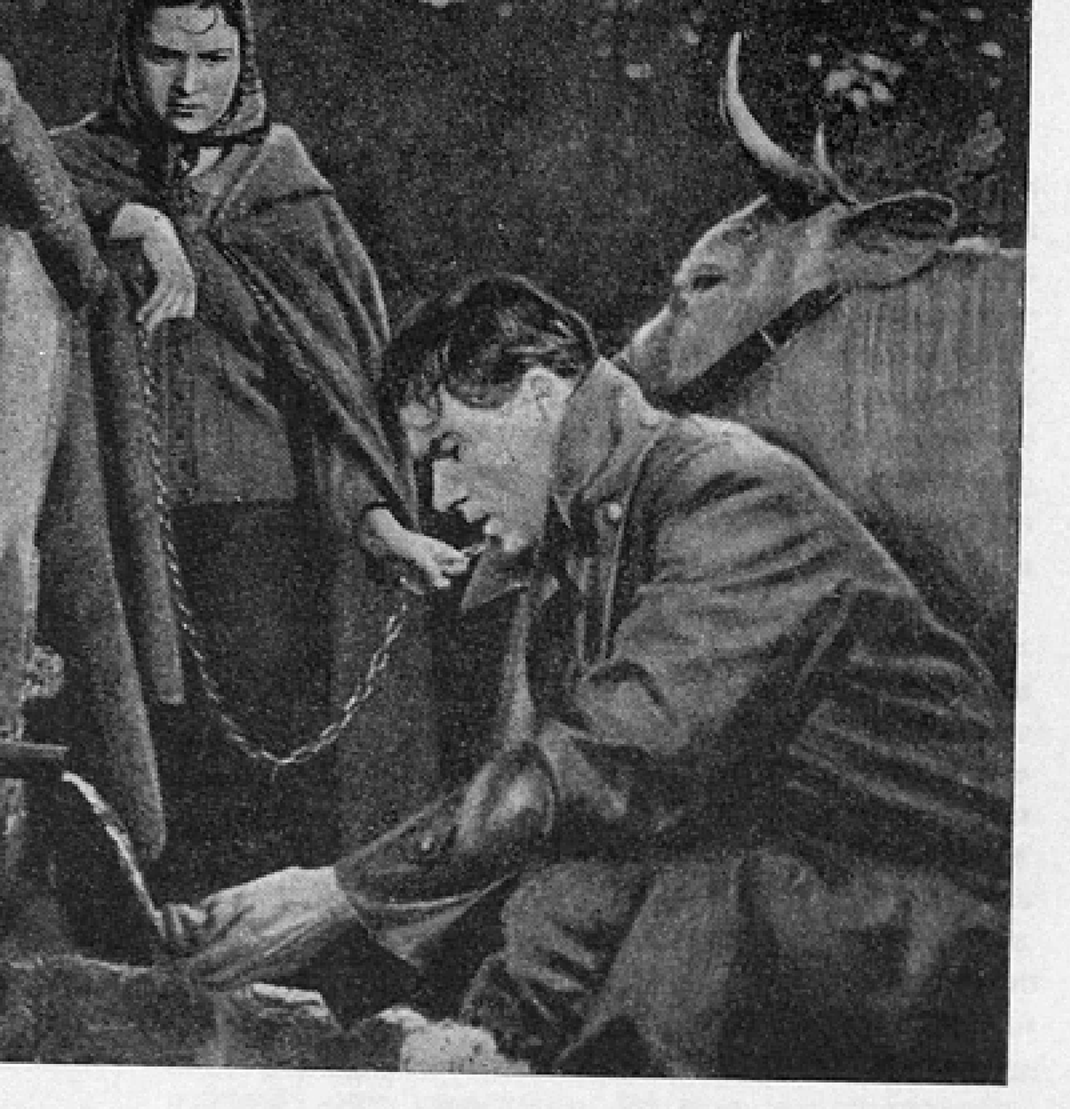
В фильме «Стубленские липы» режиссера Дако Даковского, поставленном по сценарию Ст. Ц. Даскалова, перед нами эпизод из жизни современной болгарской деревни. Драматургический конфликт, положенный в основу сюжета фильма, по-настоящему актуален и остр.

В деревню, в кооперативное хозяйство приезжает член партии Петко (его роль играет актер М. Миндов), которому предстоит нелегкая задача возвратить почти полностью утерянное доверие крестьян к кооперативному хозяйству. В итоге нелегкой борьбы за души людей Петко побеждает. Социалистические начала побеждают коррупцию, клевету, догматизм.

Фильм начинается отлично снятой оператором Эм. Панчеловым сценой в лесу. Солнце пронизывает чащу леса, лучи его серебрят верхушки столетних стубленских лип. Кругом разлиты красота и покой. По лесной дороге идет человек. Это Петко. Он счастлив. Но вдруг он явственно слышит стук топора. Потом шум упавшего дерева. Покой исчезает.

Группа спекулянтов, хищников, негодяев, пользуясь слабостью руководства сельского кооператива, творит в деревне свои черные дела.

В картине немало интересных, острых эпизодов. Режиссура фильма уверенная, отчетливы задачи



«СТУБЛЕНСКИЕ ЛИПЫ». Гана (актриса Грациэла Бычварова), Петко (актер Мирослав Миндов)

каждого эпизода, каждой сцены, фильма в целом. Но, когда смотришь этот фильм — актуальный, нужный фильм, где трудности жизни показаны без прикрас, смело и прямо,— вас не покидает мысль: а что если бы показать все то же самое, но только чуть тоньше, более трепетно, не так порой прямолинейно.

Режиссер Даковский проявил в «Стубленских липах» все особенности своего, я бы сказала, несколько сердитого таланта. Он не любит ни лирики, ни юмора. Любовные сцены в семье передовой коровницы, изображение нежных чувств Ганки и Тончо, ожидающих ребенка, режиссера не вдохновили. Эти сцены сняты несколько формально, даже холодно, как проходные. Но вот сцены, где негодяи бросают в реку зерно, хищнически вырубают лес, сцены, где наушничают, сплетничают, дерутся и, наконец, убивают хорошего, доброго Тончо,— эти сцены сделаны подробно и со вкусом.

Фильм называется «Стубленские липы», и оператор умело, с вдохновением снял пейзажи. В начале картины лес так красив, так заманчив, что зритель не может не влюбиться в него. Но герои фильма к этой красоте, видимо, равнодушны. Ни Петко, ни Ганка, ни Тончо, ни тем более отрицательные персонажи, которыми перенаселен фильм,— никто не реагирует на красоту леса, прелесть природы. Стубленский лес трактован в фильме лишь как место действия, и только. А ведь он мог быть поэтическим символом, в котором раскрывалась бы красота души простого человека — труженика и поэта, влюбленного в цветущий свой край.

Сердитый и суховатый талант зрелого и умного режиссера Д. Даковского мог бы, как мне кажется, не уступая многих своих завоеваний, «оттаять», чтобы нашлось в его творчестве место лирике и юмору, солнцу и поэзии, изображению живых, многогранных человеческих характеров.

Творчество режиссера Д. Даковского, поставившего за сравнительно недолгий срок уже четыре картины — «Под игом», «Неспокойный путь», «Закон разрешает», «Стубленские липы»,— заслуживает уважения и признания. Этот режиссер не бежит от трудных тем и острых современных конфликтов, он принципиален и тверд в своих позициях в искусстве. Но ему надо смелее искать новое, не закрывать глаза на улыбку и радость, видеть, куда движется киноискусство, стремящееся как можно шире распахнуть окно в жизнь, как можно дальше уйти от готовых сюжетных схем и положений, от искусства иллюстративного к искусству, вскрывающему процессы.

И вот перед нами еще один фильм, совсем иной по своему характеру, чем «Стубленские липы».

Мелодичная музыка с простой, доходчивой темой сразу настраивает вас на поэтический лад. И действительно, вслед за музыкой вы слышите стихи, поэтические строки о любви юных Пешо и Виолетты. И тут же вы видите небо с плывущими облаками, распростертое над пестрыми улицами маленького городка.

У поэта и кинодраматурга Валерия Петрова и режиссера Рангела Вылчанова талант добрый, отзывчивый, ясный. Внимательно приглядываясь к людям и окружающей их действительности, они видят в простом и обыденном много прекрасного, достойного удивления и восхищения.

В их фильме «Первый урок» есть слабые стороны — это прежде всего не очень удачный подбор актрисы на роль Виолетты. Школьница К. Божанова держится перед аппаратом очень скованно, в ней нет свободной грации и изящества. Говорит она с бедными, однообразными интонациями. И, пожалуй, только в одной сцене — сцене прощания с Пешо, сцене, где нет слов, а есть только жесты, мимика и прекрасная музыка,— только в этой сцене Божанова добивается настоящего успеха.

Есть в картине и другие слабости: некоторая нарочитость и одновременно пустота ряда сцен, невыразительность, вернее, однотонность диалога, подчеркнутые еще и русским дубляжем. Но при всем этом есть в фильме основное и побеждающее качество — подробно, любовно, внимательно показанная жизнь.

Очень давно и очень многим болгарским картинам не хватало умения показывать атмосферу, жизненную

среду. Это обедняло фильмы. В «Первом уроке» улицы, дома, захламленные дворы, мастерская для починки велосипедов, качели, балаганы, убогий кинотеатр с громким названием «Палас», кабинет зубного врача, лаборатория университета, больница, где делают прививки от бешенства, полотно железной дороги и многое, многое другое — не фон для развертывания действия, а необходимая, органическая часть своеобразно построенного сюжета.

Юноша Пешо из бедного квартала, где почти каждый вносит свою долю в борьбу с немецкими оккупантами, полюбил школьницу Виолетту — девушку из богатой семьи. В кульминационной сцене фильма показывается, как идут эти двое, взявшись за руки, и кажется им, что ничто в мире их не разлучит, что впереди свобода и счастье. Они идут, не замечая, что в узкой улочке их поджидает полицейская машина с широко распахнутыми дверцами. Жестокое испытание стойкости и любви... Приходит разлука. Очень хорошо поставлена режиссером и снята оператором Д. Коларовым немая сцена прощания героев, пути которых разошлись, по-видимому, навсегда.

Но как бы ни был интересен и поэтичен сам по себе сюжет, он приобретает особый смысл в фильме именно потому, что показан опрокинутым в быт, в густую атмосферу жизни.

Лирический документализм — так можно назвать одно из направлений современной режиссуры. Именно в стиле лирического документализма сделана и картина «Первый урок». В ней много истинного очарования, любви к людям. Однако в ней еще нет попытки вылепить характеры людей. Поэтическое начало, столь характерное для болгарской художественной культуры в целом, в «Первом уроке» явно доминирует над эпическим. Фильм начинается и кончается стихами Валерия Петрова. Ну что же, в сочетании с почти документальной манерой съемки, с героями, большая часть которых не является профессиональными актерами, в сочетании с тонко и умно продуманным музыкальным сопровождением (композитор С. Пиронков) все это создает особый эмоциональный строй.

В болгарское киноискусство, ранее по преимуществу ориентировавшееся на театр, пришло своеобразное поэтическое начало. Надо думать, что это начало будет плодотворно развиваться, не оставаясь единственным, распространит на все киноискусство свое главное завоевание —умение подробно, любовно и детализированно показывать живую действительность.

Внимание болгарских кинематографистов в наше время все еще приковано к эпохе оккупации, к тем незабываемым страницам жизни, когда в борьбе, в подполье, в обстановке, исполненной героизма и страданий, с особой силой раскрывалось то лучшее, что присуще каждому настоящему человеку-патриоту. Об этом периоде жизни страны и о людях, которые умели бороться, сделано в Болгарии немало картин; одной из наиболее интересных мне представляется «Бедная улица», поставленная по сценарию Петра Донева режиссером Христо Писковым.

Авторская тенденция в этой картине становится ясной сразу, уже с появления титров, где нет фамилий создателей фильма, есть имена тех, кто населяет бедную улицу.

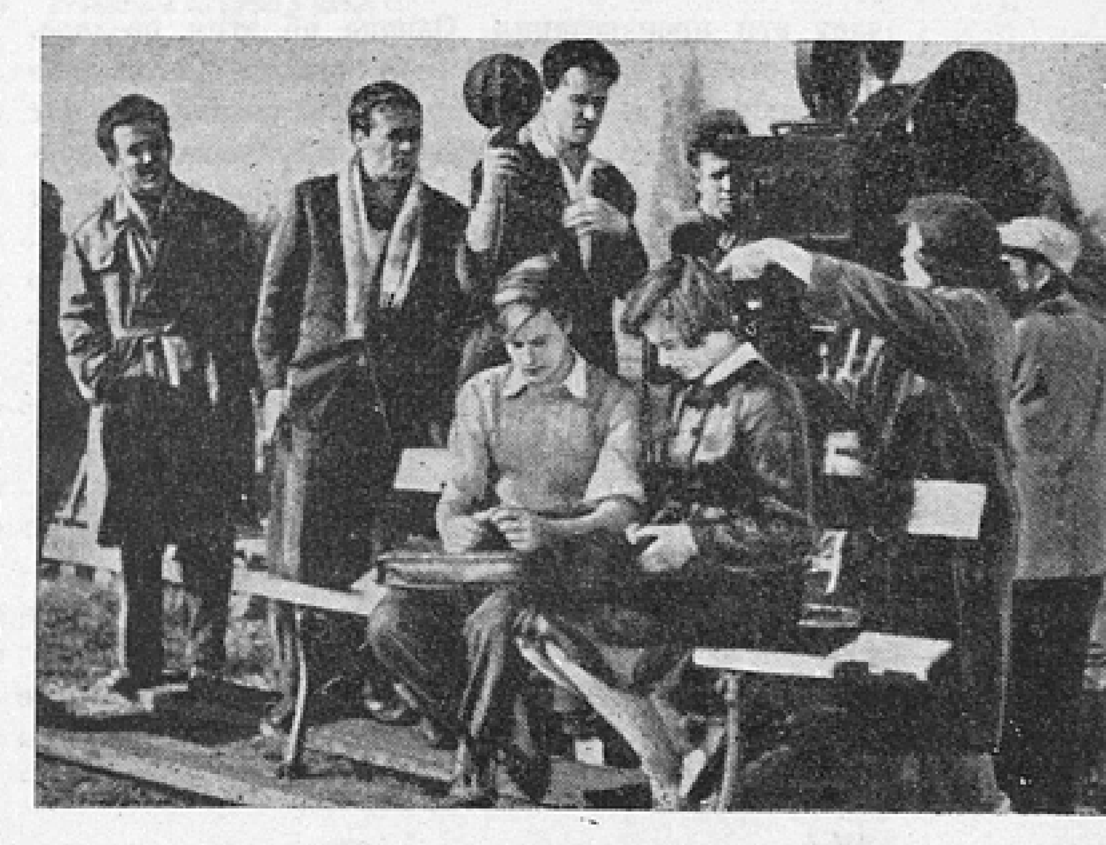
Вы читаете бегущие по экрану надписи, слышите простую песенную мелодию и понимаете, что сейчас вам расскажут бесхитростную историю жизни обыкновенных людей, расскажут без прикрас и так же без прикрас покажут их жизнь.

И вот перед вами возникают узкие, грязные улицы маленького городка, покосившиеся домишки, мосты над путаницей железнодорожных рельсов, дощатые заборы, лужи...

Принято считать, что такой пейзаж, с включенными в него персонажами — нищим, сварливой домохозяйкой, веселыми ребятишками, влюбленной парой, собакой или кошкой и обязательным бельем, развешанным на веревке,— есть признак неореалистического стиля.

Но так ли это? Вспомните, к примеру, нашу старую немую картину Я. Протазанова «Дон Диего и Пелагея». Вы все это уже там найдете. Да что там кино, вспомните рассказ Горького «Страсти-мордасти», и вы поймете, что и этот пейзаж и этот лирико-документальный строй — совершенно закономерная черта творчества Горького, которою он, однако, не ограничивался. Итак, не будем говорить об итальян-

На съемках фильма «ПЕРВЫЙ УРОК»





«БЕДНАЯ УЛИЦА». Петр (артист К. Цонев), Иошка (артист В. Русецкий)

ском неореализме как единственном источнике современного лирического документализма, выражающего авторское желание распахнуть окно в жизнь и рассказать о ней просто, как бы сфотографировав разом все, что может увидеть человек своими глазами.

Фильм «Бедная улица» является, на мой взгляд, серьезным успехом, шагом вперед для болгарского киноискусства. В нем полностью отсутствуют схематизм, театральная подчеркнутость актерской игры, статичность мизансцен.

«Бедная улица» схожа по своей манере с «Первым уроком», но есть и нечто такое, что серьезно различает эти произведения. Однако об этом позднее.

Нет ничего красивого, если понимать это слово в общепринятом его смысле, в том, что показывают на экране режиссер Х. Писков и операторы Г. Алурков и Т. Стоянов. И вместе с тем авторы заставляют нас полюбить эту бедную улицу и ее обитателей. Вот аппарат наезжает на заклеенное газетой окошко дома, оно распахивается, и мы видим лицо — веселое, милое, молодое. Это балагур и мечтатель, легкомысленный и сердечный парень — студент-ветеринар Иошка, роль которого отлично играет В. Русецкий.

Над дверью убогого домишка красуется надпись: «Беззаботная хижина». Здесь и живут два друга — серьезный философ Петр (артист К. Цонев) и беспечный ветеринар Иошка.

Сюжет, рассказывающий о судьбах этих героев, не сложен. Это эпизод из истории героической борьбы простых людей Болгарии против гитлеровской тирании. По заданию подпольной организации Петр взрывает немецкие бензобаки, Иошка, не состоящий в подполье, укрывает своего раненого друга, спасает его, а позднее сам гибнет, убитый фашистами. Казалось бы, вот и все, вся история...

Но так же как явление всегда богаче закона, — так же все то, что рассказано в этом фильме о людях, их характерах, судьбах, взаимоотношениях, безмерно богаче сюжета. Самое интересное, самое ценное в фильме не то, что прямо «играет» на сюжет, а то, что непосредственно характеризует людей, быт и нравы бедной улицы и ее обитателей.

Режиссер, оператор, актеры и композиторы Д. и Г. Генковы любовно, подробно рассказали языком киноискусства о пестрой жизни самых различных персонажей картины. Они воспроизвели широкий поток жизни, в котором не менее, если не более, чем основные герои, запомнились и нищий-юродивый, передразнивающий ненавистных оккупантов, и старик белоэмигрант Николай Матвеевич, с его любовью к Достоевскому и убеждением, что «мир спасет красота», и жених обиженной Васки, и сама Васка, и посетители маленького трактира, и сварливая домохозяйка, и многие другие герои, так называемые герои второго плана. Все они как бы выхвачены прямо из жизни. И в том, как они изображены, я вижу принципиальное отличие фильма «Бедная улица» от фильма «Первый урок».

В картине режиссера Р. Вылчанова, во всем в ней происходящем вы прежде всего ощущаете авторскую интонацию. Решенная в приемах лирического документализма, его картина прежде всего лирична.

В фильме Христо Пискова авторское начало менее заметно: герои действуют здесь как бы сами по себе, согласно логике своих живых характеров. И эти характеры, особенно характер Иошки, возникающие перед вами из поступков, обрисованы чертами хотя и отобранными, но не застывшими, а развивающимися.

Фильм отмечен рядом очень интересных режиссерских решений. Сильное впечатление оставляет, например, эпизод, где Иошка под проливным дождем отправляется в театр на «Лебединое озеро». Влюбленный в недосягаемую для него балерину, Иошка проходит мимо настоящего человеческого чувства, мимо любви к нему бедной Васки.

Музыка Чайковского, шум проливного дождя, туман, темнота, выхваченное на миг из мрака лицо Васки — все это создает тревожную атмосферу этой умной и глубокой сцены.

В динамическом монтаже сменяющиеся планы танцующей балерины, взрывающихся бензобаков, вновь балерины тоже порождают чувство тревоги, говорят о страшном времени войны, в котором нет места отвлеченной «неземной» красоте.

Истинное волнение вызывает сцена у маленького домика с надписью «Беззаботная хижина», у прозаического колодца, возле которого немцы убивают веселого мечтательного Иошку.

К сожалению, совершенно не удался финал, где показана встреча населения с советскими войсками. Эти сцены сняты наспех, вне драматургии, примитивно.

В какой-то мере уже «Стубленские липы», но главным образом «Бедная улица» и «Первый урок» знаменуют собой начало поисков новых художественных решений в болгарской режиссуре. В этих картинах, в общем различных, налицо прогрессивное стремление художников уйти от схематизма и наивной иллюстративности, губительных для искусства.

Путь, пройденный болгарским кинематографом, и эти новые фильмы свидетельствуют о его душевном здоровье и наступлении поры зрелости, о наличии в нем многих талантливых творческих работников.

И одновременно этот путь свидетельствует о трудностях — о недостаточном еще внимании к главным темам современности, об известной слабости сценарного фронта, где все еще мало появляется новых имен, слабости, объясняемой во многом отсутствием соответствующих традиций в прозе, о еще существующем в режиссуре и актерском исполнении пристрастии к устарелым театральным приемам.

Мы вправе возлагать большие надежды на киноискусство Болгарии. Для его развития имеются все предпосылки. На одной из живописных окраин Софии выстроена новая большая киностудия, много молодых работников пришло в кинематограф за последние годы, укрепились связи кино с жизнью и литературой, начала работу актерская киношкола.

И все, что сегодня происходит в мировом киноискусстве, все, что тревожит, волнует прогрессивных кинематографистов мира, их новые искания, их стремление как можно эффективнее использовать выразительный язык кино — все это не проходит в стороне от болгарского кинематографа. Сохраняя свою специфику, свое неповторимое национальное своеобразие, болгарское искусство, влюбленное в свои города, села, природу, в своих чудесных людей, свои революционные традиции, уходит от провинциальной замкнутости, и перед ним открывается кинематографическая арена мира.

На этой арене во всеоружии передовых коммунистических идей и высокого мастерства болгарское киноискусство вместе с другими братскими искусствами утвердит величие освобожденного человека, воспоет образ труженика, его светлый разум, его непреклонную волю к счастью и миру.

Л. ДЕРБЫШЕВА

Короткий метраж — высокое мастерство

Документальное и научное кино занимает все более и более важные позиции в культурной жизни разных стран мира. По мере того как растет выпуск картин и увеличивается когорта мастеров, пришедших в эти области кинематографии, расширяется круг проблем, волнующих создателей документальных и научных фильмов. Вопросы дикторского текста и сценария, музыкального оформления, разнообразия жанров, синхронных съемок и границ «дозволенного» в организации материала стали международными, тревожат умы многих кинематографистов разных стран.

Поговорить обо всем этом, обсудить наиболее волнующие проблемы с товарищами по искусству представился случай на III Международном фестивале короткометражных и документальных фильмов в Лейпциге.

В этом фестивале участвовали кинематографисты двадцати четырех стран.

Более 90 делегатов съехались сюда, более 100 картин пришло в Лейпциг из социалистических стран, из Англии и Алжира, Франции и Кубы, Бразилии, Австрии, ОАР и других государств.

Самой большой делегацией — из 12 человек — была представлена Англия; ее возглавлял д-р Джон Грирсон — основоположник английского документального фильма.

Оставив на время съемки своей новой картины о Кубе, прилетел в Лейпциг Йорис Ивенс — лауреат Международной премии мира.

Приехал из Бразилии Альберто Кавальканти, жизнь которого — целая глава из истории мировой документальной кинематографии. Он работал на многих студиях мира. Это его фильм «Только время»

(1926) Жорж Садуль назвал провозвестником документализма среди западноевропейских «авангардистов».

Вопреки запрету боннских властей неофициально прибыла большая группа прогрессивных документалистов Западной Германии.

Для проведения фестиваля был арендован самый вместительный кинотеатр ГДР — «Капитолий».

Каждая страна должна была представить двухчасовую программу конкурсных фильмов.

Активность лейпцигской публики — лучшее доказательство того, какой большой интерес испытывают люди к правдивому, документальному показу жизни.

Общий профессиональный и художественный уровень фильмов на фестивале был довольно высок.

Как только вспыхивал экран, открывалось как бы окно в новую страну. Это было «узнавание» иных людей, живущих в иных социальных и политических условиях, с различными национальными характерами и национальными проблемами.

Поскольку отлично сделанных фильмов на фестивале было гораздо больше, чем выделено призов, члены международного жюри, состоявшего из представителей десяти стран, иногда часами спорили, пока отдавая преимущество той или иной картине.

Самый главный, «Большой Лейпцигский приз» разделили между собой две картины—«Музыканты» (Польская Народная Республика)—«за то, что он с высоким мастерством, любовью и документальной правдой показал лицо рабочего класса» (здесь и во всех других определениях формулировки взяты из официального документа жюри) и «Полезные атомы» (Франция) — «так как он при помощи крайне оригинального решения и с большим знанием дела показал многочисленные возможности применения атома в мирных целях».

Фильм «Музыканты» рассказывает о том, как рабочие трамвайного депо после работы разучивают новое произведение в своем любительском духовом оркестре.

Фильм всего в одну часть. Начинается он прямо с портретов работающих людей. Все это сопровождается адским грохотом реальных шумов. И лишь после нескольких таких планов возникает название «Музыканты». Так что поначалу это название как бы символизирует слаженный, мощный труд.

Но вот гудок: останавливаются станки, и в большом дворе гулко раздаются шаги людей. Некоторые из них выходят из цеха, неся с собой в чехлах громоздкие музыкальные инструменты.

Начинается репетиция. Все, что происходит дальше, снято методом стороннего наблюдения, очевидно, телеобъективом в сопровождении реальных, синхронно записанных звуков.

Вот музыканты рассаживаются, скрипя стульями. Вот передают друг другу ноты, о чем-то переговариваясь.

Стучит по пюпитру дирижер, и воцаряется тишина. А дирижер очень стар, ему лет семьдесят. Но он такой хорохористый, как маленький воробей.

Он взмахнул палочкой, зазвучали первые ноты... но фальшиво! Дирижер останавливает оркестр и что-то объясняет. Он даже поет несколько тактов, чтобы было понятнее.

Снова заиграл оркестр, и снова чем-то недоволен дирижер. И так повторяется несколько раз. Создается впечатление, что вы действительно находитесь в этой комнате и не только видите, но и слышите всю репетицию.

Вы видите, как старательно и увлеченно играют музыканты. У них сосредоточенные и даже несколько смешные лица. Вы видите людей, которые любят музыку. Вы проникаетесь к ним уважением, они становятся вам симпатичны.

Наконец оркестр наладился и зазвучала энергичная, сильная музыка. На экране пустой цех. Молчат станки, лежат тяжелые колеса, полутемно, и откуда-то издалека несутся торжествующие звуки мелодии...

Фильм «Полезные атомы» выполнен в чисто французской манере. Это веселое, остроумное произведение на такую серьезную тему, как мирное использование атомной энергии.

Фильм рисованный. В нем действуют забавные смешные человечки в веселых, стилизованных под сказку декорациях.

Кроме «Большого Лейпцигского приза» было присуждено еще четыре «главных приза».

«Первый главный приз» разделили между собой фильмы «Радость в Тибете»(КНР)—«как выдающийся документ об освобождении тибетского народа из феодального рабства» и «Дневник Анны Франк» (ГДР) — «как фильм, который на неопровержимых документах разоблачает фашизм, доказывает, что он еще существует, и призывает против него бороться».

Фильм «Радость в Тибете» снят китайскими кинематографистами в момент проведения земельной реформы в Тибете. Мы видим необыкновенное движение целого народа. Но в этом общем движении мы выделяем и знакомимся с отдельными людьми, узнаем их необычные и нелегкие судьбы. Вот у кого-то погибла семья — и он плачет, рассказывая об этом. Вот кто-то делится своей радостью... Оператор не только удачно выбирает людей для съемки, но и еще так тактично снимает, что совершенно не мешает проявлению их чувств. Это очень сильный документ о счастье, о перевороте, который произошел в судьбе целого народа.

Трогательно начинается «Дневник Анны Франк». Анны нет в живых, мы уже никогда не увидим ее лица, не почувствуем обаяния его живых черт. И вот художник делает серию рисунков с фотографий. Дает их друг за другом через быстрые, короткие наплывы. И лицо Анны как бы оживает, оно прямо перед вами, на экране, оно смеется и удивляется, грустит и улыбается. И образ человека схвачен, зритель почувствовал, какая милая она была — Анна Франк.

В конце фильма, после рассказа о ее трагической судьбе, идет такая же серия рисунков, и диктор говорит: «Анны нет, она умерла, а те, кто убил ее, живут. Как же это могло случиться?» Этим вопросом картина как бы вмешивается в жизнь, она заставляет задуматься, она вызывает настоятельную необходимость бороться с фашизмом.

«Второй главный приз» получил советский научно-популярный фильм «Автоматика и сталь», «в котором очень доходчиво, с большим знанием дела популяризируется техника завтрашнего дня, освобождающая человека от тяжелого труда».

Этот советский фильм был тепло принят зрителями и членами жюри. Члены французской и английской делегаций считали его лучшей пропагандой в пользу Советского Союза. «Теперь мы понимаем, — говорили они, — почему у вас летают спутники, теперь мы видим, что техника у вас не ради техники, а ради лучшей жизни рабочего человека».

«Третий главный приз» получила «Сборная программа Великобритании» —«за серьезное стремление отразить во всех фильмах жизнь работающих людей, что является продолжением славных традиций английского документального кино». Программа состояла из шести фильмов: «Воскресенье на море», «Праздник шахтеров», «Восстание»—об освобождающейся Африке, «Гудят колокола» — о трудовой жизни окраин Лондона, «Нет места, чтобы спрятаться» — о борьбе против атомного вооружения, «Мы молодежь из Ламбета»—о клубах для молодежи.

Во всех этих фильмах самые разные стороны жизни народа показаны с большой правдивостью, с большим вниманием к людям. Все снято методом репортажа. Авторы подчас даже сознательно грешат несовершенством формы — лишь бы не чувствовалась «жесткая режиссерская рука».

Так, например, фильм «Мы молодежь из Ламбета» состоит из пяти частей. Он развивается медленно, даже утомляет под конец. Но в фильме подкупают великолепно снятые синхронные сцены. Юноши и девушки играют в гольф. Мы видим их в движении и слышим все реплики.

Девушки стоят и судачат. Мы слышим все, о чем они говорят. Мы понимаем, что их увлекает в этом разговоре, и т. д.

А вот главный эпизод— заседание! Да, самое обычное заседание, все сидят в разных концах одной комнаты и неторопливо обсуждают, как лучше организовать свой досуг. Этот эпизод длится на протяжении почти двух частей. Но зритель прощает авторам эту длинноту, так как сам увлекается происходящим на экране разговором.

«Четвертый главный приз» получил фильм «Это никогда не должно повториться» (Федеративная Народная Республика Югославия), который «в гармоническом сочетании пейзажа, исторических фотографий, комментария и музыки заставляет почувствовать только одно: война не должна повториться».

Фильм рассказывает о зверствах фашизма в годы войны в Югославии. Это не гневный и не протестующий, а тихий, трагичный и музыкальный, как реквием, фильм.

Звучит негромкая сельская музыка, мы видим прелестные пейзажи, три поэтичные березки стоят у дороги, и вдруг... далекий печальный аккорд, который, падая на то же изображение, заставляет нас насторожиться в недобром предчувствии, —и следом идут кадры хроники, где к тем же, уже знакомым нам трем березкам привязаны три расстрелянных фашистами партизана.

Или другой эпизод — оживленная окраина города, теплый летний день, люди спешат по своим делам, отдыхают в тени, и вдруг тот же печальный далекий звук приходит как воспоминание, и мы видим те же самые места, где, оказывается, в годы войны было гетто. У нас на глазах расстреливают людей.

И несмотря на внешне кажущуюся пассивность фильма, он вызывает резкое чувство ненависти к фашизму и требует:

«Не забывай!»

На фестивале были представлены фильмы молодых стран, только что получивших свою независимость или еще борющихся за освобождение, таких, как Алжир, Куба и др. У них еще нет своей документальной кинематографии, они молодые участники международных фестивалей. Немецкое телевидение выделило им специальный поощрительный приз — «Приз немецкого телевидения». Это не какая-нибудь красивая ваза или скульптура, которая была бы только почетным знаком, это хорошая современная узкопленочная камера, которая поможет в будущей работе.

Этот приз получил фильм «Наш Алжир».

«К оружию!» — призывает алжирец, и мы видим жестокие, неравные бои, видим, как летят под откос железнодорожные составы, как падают сбитые патриотами самолеты. Колонизаторы в ответ жгут леса, убивают женщин и детей.

Кроме призов на фестивале были присуждены еще семь почетных дипломов. Их получили следующие фильмы:

«Место для лета» (Польская Народная Республика) — «за выдающиеся цветные съемки и передачу разнообразных настроений пейзажа».

«Если вы не знаете, где вам лучше провести лето, мы вам поможем!» — как бы шутливо говорит фильм и ведет вас на небольшую речушку, ничем особенным не примечательную, показывает, каким прекрасным может быть это место, если уметь видеть красоту. И далее идут такие поэтические, высокохудожественно снятые кадры, что зритель сидит, затаив дыхание, наслаждаясь истинным искусством.

«Живые ловушки» (Венгерская Народная Республика) — «за великолепные цветные съемки и мастерское наблюдение за природой». В этом фильме необыкновенно интересно сняты «хищные» растения, захватывающие и поедающие мух и других мелких насекомых.

«Чистильщики окон» (ГДР) — «за то, что с большой любовью, тонким юмором показана работа маленьких людей в большом городе».

Звучит веселая песенка о чистильщиках окон (буквальный перевод этой картины с немецкого «Серенада чистильщиков окон»), и разъезжаются на велосипедах в разные районы города люди с лестницами за спиной, с ведерком и щеткой на багажниках.

И эти люди рассказывают о себе, о том, как много видят они сверху, через витрины, когда люди думают, что за ними никто не наблюдает, как дружат они с маленькими ребятишками, как много неприятностей доставляет им соседняя электростанция, копоть от которой все время оседает на стеклах, и как приятно, когда твой город блестит и сам отражается в своих витринах, хорошея год от года.

Этот маленький рассказ вызывает большое уважение к людям, которые по мере своих возможностей заботятся о красоте человеческой жизни.

«Строители канала Бак Хинг Хай» (Демократическая Республика Вьетнам) — «этот фильм с помощью динамичного кинорепортажа показывает воодушевление и силу свободного вьетнамского народа, строящего свою родину».

На международном кинофестивале в Москве в 1959 году фильм получил первую премию. Это песнь энтузиазму людей, которые строят социализм. Сила рук и доверие к народной власти помогают одержать им победу над засухой.

«Тогда утром» (Чехословацкая Социалистическая Республика) — «фильм при помощи отличного кинематографического языка напоминает о борьбе за освобождение Чехословакии от фашизма». Этот фильм создан в память чешских борцов и советских солдат, павших за освобождение Праги.

«Забытая страна» (Куба) — «фильм, который на примере жизни одной кубинской семьи убедительно показывает, что революция открывает трудовому человеку путь в лучшее будущее». Картина символически ассоциирует тяжелые роды бедной крестьянской женщины с рождением новой жизни в деревне. Родившийся на месте оросительных работ ребенок видит новые машины, пришедшие на землю его отцов, чтобы его жизнь, жизнь нового человека, во всем была новой и не походила на беспросветное существование его родителей.

«Не выдерживает человек» (ФРГ) — фильм, который «убедительно показывает, как изо дня в день растет число несчастных случаев от автомобильных катастроф, и призывает беречь жизнь человека».

За пределами списка премированных картин осталось еще много интересных произведений.

В результате просмотров и бесед с отдельными режиссерами напрашиваются, как мне кажется, следующие выводы.

На довольно высоком уровне стоит операторское мастерство документалистов.

Мы видели образцы великолепных, поэтически снятых кадров природы и отличные кинопортреты человека в момент его духовного напряжения, и прекрасные съемки в технически трудных условиях.

Дальнейшие операторские поиски теперь явно идут по пути синхронного репортажа. Недаром такие фильмы, как «Музыканты» и «Мы молодежь из Ламбета», вызвали всеобщее одобрение.

Сейчас в документальном кино идет поворот к показу жизни «простых» людей, ничем не знаменитых и не совершающих видимого героизма («Чистильщики окон», английские фильмы и т. д.). Оказывается, что на жизни этих, казалось бы, незаметных людей, гораздо лучше видны особенности жизни общества, — степень его культуры, его устремления, его политическое самосознание. Потому что таких людей миллионы, и то, что вы увидели в них, уже вошло в кровь и плоть данного общества.

Фестиваль продемонстрировал много интересного и в музыкальном оформлении фильмов. Мы подчас, не умея создать достаточно эмоциональное зрелище, надеемся на музыку. А так как устремления у нас всегда самые возвышенные, то и музыка берется крайне эмоционального напряжения. Обязательно — полный состав симфонического оркестра. В результате: на экране обычные планы, будни трудового города, проезжают машины, идут люди и... звучит симфония с самой сильной «борьбой страстей». И так сплошь и рядом. Мы думаем, что приподнимаем изображение, а на самом деле мы создаем такой разрыв между ним и музыкальным оформлением, что зритель не в состоянии связать их в одно целое.

Мне показалось, что в просмотренных фестивальных фильмах я совсем не слышала симфонических оркестров в полном составе. По-моему, это в основном были малочисленные ансамбли.

В дни фестиваля состоялся открытый форум, на котором обсуждались различные проблемы документального кинематографа.

Отмечалось, что если кинематографисты мира уже во многом достигли успеха, то еще очень плохо обстоят дела со словом в фильме, картины плохо задумываются сценарно. Еще очень много фильмов-лекций, фильмов-информаций. Почти нет фильмов-поэм, фильмов-песен, шуток, зарисовок, новелл, фильмов—обвинительных речей или речей защитника.

А ведь все это можно делать в документальном кинематографе.

Больше поэзии! — такое требование предъявляли документалисты друг к другу. И не случайно каждый день во время фестиваля показывали в кинотеатре «Капитолий» фильмы Дзиги Вертова. О нем была прочитана лекция. О нем в ГДР вышла книжка под названием «Поэт и публицист документального фильма».

Фильмы Вертова смотрели с большим интересом. Я сама видела, как на картине «Три песни о Ленине» люди плакали. Его фильмы призывали к поэзии, к разнообразию жанров в документальном кино.

Такие фестивали — верный путь к расширению обмена опытом и повышению профессионального мастерства.

По предложению датского кинорежиссера Теодора Христиансена была создана инициативная группа, которая выступила с предложением об организации Международного союза документалистов. В инициативную группу вошли представители шести стран: Дании, Англии, Франции, ГДР, Польши, Чехословакии. Вот их обращение:

«Собравшиеся по случаю «III Недели короткометражных и документальных фильмов (Лейпциг—1960)» режиссеры, имена которых перечислены ниже, ощущают необходимость объединиться в Международную организацию, которая должна способствовать взаимному творческому обмену и стоять на страже их прав. Поэтому они обращаются с призывом ко всем профессиональным организациям и к постановщикам присутствовать лично или послать представителей на организационное собрание, которое состоится в Берлине в 1961 году под председательством представителя Дании Теодора Христиансена».

Обращение подписали: Йорис Ивенс, Альберто Кавальканти, Джон Грирсон, Аннели и Эндрю Торндайки, Жан-Жак Ланпен, Тадеуш Макарчинский и другие.

Решено было в течение года обсудить во всех странах вопрос об организации союза.

В ноябре 1961 года в Лейпциге будет снова проведен Международный фестиваль короткометражного и документального фильма.

Было внесено также предложение об учреждении специального «Приза имени Дзиги Вертова». Этот приз будет присуждаться лучшим фильмам, созданным в странах со слабо развитой кинематографией. Выделенная для этого солидная премия облегчит авторам создание их следующей картины о своей стране.

Всеобщее внимание привлекли представленные на фестивале советские фильмы.

«Бурные аплодисменты Советскому Союзу» — так была озаглавлена рецензия на нашу программу в одной из немецких газет. В программу входило пять фильмов: «У нас в Севастополе», «Слово предоставляется студентам», «Автоматика и сталь», «Начинается город», «Разум против безумия».

Останавливаться подробно на каждом фильме я не буду, так как журнал «Искусство кино» уже дал им оценку на своих страницах.

Следующий фестиваль не за горами, будем готовиться к нему.

Перед кинодокументалистами и работниками научного кино открыты широкие перспективы в их творчестве, цели которого хорошо выражены в девизе Лейпцигского фестиваля: «За прогресс, за мир, за лучшее будущее народов!».



АВСТРИЯ

Известная киноактриса Паула Вессели, основавшая в Вене собственную кинофирму, как продюсер вынуждена расстаться с актрисой Вессели, поскольку съемки в собственных фильмах облагаются по австрийским законам чрезвычайно высокими налогами.

АНГЛИЯ

«Жил-был кривой человечек» — название этого фильма режиссера Стюарта Сторджеса заимствовано из популярной английской детской песенки.

В главной роли здесь выступает известный нам по фильму «Мистер Питкин в тылу врага» комик Норман Уиздом. Его герой — безработный, бродит под дождем, становится членом шайки грабителей, взламывает сейф, попадает в тюрьму, бежит, выдает себя за американского генерала и т. д.

«Филмз энд филминг», положительно отзываясь об игре Уиздома, пишет: «Следует также с удовлетворением отметить, что Уиздом в фильме ни разу не поет и не теряет брюки».

●

В Лондоне осуществляется фильм «Господин Топаз». Режиссер фильма и исполнитель заглавной роли — Питер Селлерс. Эта сатирическая комедия Марселя Паньоля экранизируется не впервые. Роль Топаза в кино уже исполняли Луи Жуве, Андре Лефор и Фернандель.

БЕЛЬГИЯ

В 1960 году в бельгийском кинопрокате главенствовали фильмы Франции и США. Брюссельская «Синеграфи», в частности, отмечает, что Франция и США предоставили Бельгии 78 из 112 фильмов, демонстрировавшихся на экранах страны. При этом сбор от демонстрации французских картин вдвое превысил доход, который дали американские фильмы.

ВЕНГРИЯ

На экраны страны вышло несколько новых художественных фильмов.

«Покорно докладываю» — так называется фильм Михая Семеша. Режиссер и сценарист (Ласло Бока) рассказали о нравах офицерства хортистской Венгрии, о трагедии человека, фанатически преданного абстрактным представлениям об офицерской чести и долге.

Режиссер Карой Макк назвал свою кинокомедию «По газонам ходить разрешается».

Известный архитектор, председатель комитета жилищного строительства доктор Антон Кери обещал, что если он в течение определенного срока не предоставит квартиру многосемейному рабочему Карасу, то Карас может поселиться у него на вилле. Обещание вскоре было забыто. Прошел назначенный срок, и однажды перед домом Кери остановился грузовик с вещами семьи Караса, состоящей... из десяти человек.

«ПО ГАЗОНАМ ХОДИТЬ РАЗРЕШАЕТСЯ»





«НЕРАВНЫЙ БРАК»

Проблеме отцов и детей, борьбе с мещанскими взглядами на «семейное благополучие» посвящена другая венгерская комедия — «Неравный брак». Ее поставил Фридеш Бан.

ГОЛЛАНДИЯ

Голландская газета «Де фрэйе фолк» в обзоре фильмов, показанных в 1960 году, отмечает: «Лучшим из них, безо всякого сомнения, является русский фильм «Баллада о солдате».

ИТАЛИЯ

В горах Калабрии снимается фильм Ренато Кастеллани «Разбойник» по роману Дж. Берто. Режиссер по обыкновению работает с непрофессиональными актерами. На главную роль он подобрал некоего Адольфа ди Фрайо, молодого рыбака из Анцио; остальные ведущие роли исполняют двенадцатилетний мальчик, уроженец Калабрии, Франческо Семинарио и уроженка Милана — Серена Вергано. Драматические события фильма развертываются на фоне суровых гор Калабрии.

●

Витторио Де Сика после съемок в фильме Клода Отан-Лара «Генрих IV» будет ставить в Голливуде с участием Альберто Сорди фильм об итальянце, который приезжает в Голливуд, задавшись целью сделать карьеру в кино.



●

Подготовительный период к съемкам «Троянской войны» продолжался десять месяцев. Под руководством историков и археологов за это время была воссоздана древняя Троя, с крепостными стенами, улицами, площадями и храмами. К участию в этом боевике, усиленно рекламируемом итальянской кинопечатью, режиссер Сильвио Сиано привлек ряд кинозвезд различных национальностей.

●

Действие нового «постановочного» фильма Марио Поджи развертывается в Древнем Египте. Главные роли в этом фильме — «Нефертити — царица Нила» — исполняют три американских киноактера: Жанна Крейн, Винсент Прайс и Клифт Робертсон. В остальных ролях заняты итальянские актеры. В центре сюжета — таинственная царица Нефертити (Жанна Крейн), властительница Древнего Египта. Продюсер фильма Оттавио Поджи возлагает большие надежды на коммерческий успех этой картины.

●

Под условным названием «Рождественский поезд» режиссер Анджело Бальди снимает фильм, все действие которого длится одну ночь в вагоне поезда Рим—Милан. Героя (в исполнении американского актера Джека Паланса) разыскивает полиция, и ему приходится прятаться в багажном вагоне. Там оказываются еще двенадцать нелегальных пассажиров, которые, как импровизированный суд присяжных, подробно разбирают дело героя, горячо обсуждая его со всех точек зрения.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Этого неутомимого письмоносца называют «Живые часы». Действительно, по нему можно проверять время, настолько он точен. Рассказать о жизни простого трудового человека, жизни, наполненной интересными и значительными событиями, — такую задачу поставили режиссеры Чжао Синьтуй и Чан Пинь-хуа, снявшие на Чанчуньской киностудии фильм «Крылатое письмо». Герой фильма Ли Юнь-фэй работает в горах Чанбайшань — на севере Китая, в краю лесозаготовителей. Ни морозы, ни метели не останавливают юношу в выполнении своего долга.

●

Один из первых художественных фильмов молодой Чжуцзянской киностудии —«Поэма о героях»— создан по следам реальных событий. Спустя несколько месяцев после того, как по всему Китаю стало известно о героическом поступке работников народной милиции, ликвидировавших большой пожар, вспыхнувший в местечке Макоу, на экране снова ожили герои этого события, спасшие ценное государственное имущество.

Весь Китай следил за тем, как врачи боролись за жизни героев, получивших ожоги, тысячи граждан спешили предложить свою кровь для спасения пострадавших.

В титрах фильма не обозначены ни сценарист, ни режиссер, ни операторы, ни актеры. Фильму предпослана лаконичная надпись: «Коллективная работа Чжуцзянской киностудии».

●

Увлекательный роман Цюй Бо «В тайге и снежной степи» положен в основу двухсерийного фильма, который снимается киностудией Народно-освободительной армии имени 1 августа. Первая серия уже вышла на экраны.

События развертываются в 1946 году на северо-востоке, где активизировали свою деятельность офицеры разбитых чанкайшистских частей, агенты охранки и чиновники бывшего марионеточного государства Маньчжоу-го. Они прибегали к террору, организовывали вооруженные бандитские шайки. В борьбе с контрреволюцией включаются небольшие ударные отряды Народно-освободительной армии и отдельные разведчики, которые с риском для жизни проникают в стан врага.

Этот приключенческий фильм поставлен режиссером Лю Шижанем, который вместе с Ма Цзисинем является и автором сценария.

В одной из главных ролей — Ван Жунь-шэнь, знакомый советскому зрителю по кинокартине «Крылатые защитники» (командир эскадрильи Фан).

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Около 1000 фильмов—68 художественных, свыше 850 документальных и хроникальных, а также 75 научно-популярных — таков итог, которым встретила молодая корейская кинопромышленность 15-летие со дня освобождения страны.

ЛИВАН

Советские фильмы часто демонстрируются в программе ливанского телевидения. С апреля 1960 года телецентр Бейрута показал более 30 советских фильмов, среди них: «Дом, в котором я живу», «Ромео и Джульетта» и «Сорок первый». Особенный успех имели кинокартины «Идиот», «Летят журавли» и «Лебединое озеро».



ОАР

Каирская киностудия в настоящее время расширяется и модернизируется. Новые сооружения и установки проектируются в Германской Демократической Республике. Оборудование студии также поставляется из ГДР, где сейчас обучается технический персонал, который будет работать с этим оборудованием.

ПОЛЬША

Анджей Вайда (режиссер фильма «Канал») дебютировал в Варшавском театре «Сцена 61» в качестве постановщика спектакля «Двое на качелях» (пьеса Вильяма Гибсона). В пьесе два действующих лица. Роль Ежи играет популярный актер Збигнев Цыбульский, роль Гизели — В. Кемпинска. Пьеса представляет собой большой диалог, который ведут в ночь под Новый год двое молодых людей. Это разговор о жизни, о счастье, о надеждах.

Польская критика высоко оценивает дебют Вайды в театре, особенно подчеркиваются умелое использование миниатюрной сцены и превосходная работа с актерами.

США

Ряд видных американских сценаристов, режиссеров и актеров возбудили в федеральном суде Вашингтона судебное дело против крупнейших кинокомпаний Голливуда, требуя возмещения убытков. Будучи в свое время включенными кинопредпринимателями в так называемый «черный список», они оказались лишенными работы. В их числе: писатели Недрик Янг, Альберт Мальц, Джон Говард Лоусон, Герберт Биберман, Лестер Коль, Роберт Ричардс, Фредерик Ринальдо, Филип Стивенсон, актеры Гель Сондергаард, Альвин Хаммер, Мери Вирджиния Фармер и Шимен Рэскин.

●

По роману Свифта «Приключения Гулливера» режиссер Джек Шэр поставил приключенческий фильм для детей «Три мира Гулливера». Как пишет журнал «Пикчер шоу», из сюжета изъяты все сатирические элементы и упор сделан на фантастические приключения героя (в исполнении Кервина Мэтьюза). Особенно удачными и остроумными критика считает комбинированные съемки.

Другой приключенческий фильм называется «На север, в Аляску». Он поставлен режиссером-продюсером Генри Хэтэуэем. Действие фильма развертывается на Аляске в начале XX века. Разбогатевшего золотоискателя играет Джон Уэйн, его компаньона — Стюарт Грейнджер, злодея-шулера — Эрни Ковач. Фильм снят в старых традициях этого жанра, с резкими переходами от мелодрамы к фарсу.

●

В фильме Стенли Крамера «Нюрнбергский процесс» принимают участие Ричард Видмарк, Спенсер Трэси, Берт Ланкастер, Марлен Дитрих и Макс Шелл.

●

Нью-йоркские кинокритики дали премию французскому фильму Алена Рене «Хиросима — моя любовь» как лучшему иностранному фильму, демонстрировавшемуся в США в 1960 году. Американская критика четвертый год подряд отмечает французскую кинематографию: «Жервеза» была премирована в 1957 году, «Мой дядя» — в 1958, «400 ударов» — в 1959 году.



Берт Ланкастер и режиссер Джон Франкенхаймер просматривают сценарий их фильма «Дело об осуждении» (США)

ФРАНЦИЯ

Премия Луи Деллюка присуждена фильму «Столь длительное отсутствие», поставленному 39-летним режиссером Анри Кольпи, автором книги «Кино и его люди». Лучший французский монтажер, он делал монтаж фильмов Алена Рене «Хиросима — моя любовь», А. Ж. Клузо «Тайна Пикассо», Ч. Чаплина «Король в Нью-Йорке». Сценарий и диалог фильма Кольпи написали Маргарита Дюра и Жерар Жарло. В главных ролях — Алида Валли и Жорж Вильсон. В основу сюжета фильма лег случай, имевший место в действительности. Хозяйка кабачка узнала в некоем бродяге своего мужа, без вести пропавшего во вторую мировую войну. Он потерял память, и все ее попытки помочь ему вспомнить прошлое оказываются тщетными.

●

В Вене начинаются съемки фильма «Орленок» на материале из жизни сына Наполеона. Ставит фильм Клод Буассоль. Как известно, на эту тему написаны десятки романов, пьес, поэм. Злосчастный сын Наполеона стал легендарным персонажем. В сценарии фильма использован исторический труд Андре Кастело, удостоенный в 1959 году премии Ришелье. В Париже проводится конкурс на исполнителя роли Орленка, ибо, по мнению Буассоля, никто из известных киноактеров не подходит для создания этого образа.

Интервью

Луи Дакен

Во время пребывания в Москве французского кинорежиссера Луи Дакена редакция «Искусство кино» попросила его высказаться по нескольким вопросам. Поскольку среди работ Дакена большое место занимают экранизации произведений литературы, наш первый вопрос коснулся именно этой области творчества.

— Проблема экранизации литературных произведений вызывает множество раздумий и споров, — сказал Дакен.

Оставим в стороне такие романы или повести, которые рождаются, как это часто бывает во Франции, кажется, только для того, чтобы стать фильмами, и нередко сильно выигрывают в процессе экранизации. Между прочим, сейчас во Франции мы являемся свидетелями рождения совершенно нового типа литературного произведения: романа, написанного по фильму. Такой роман создан, например, по картине «Нормандия — Неман» (тиражи подобных «романов-фильмов» обычно довольно высоки).

Обратимся к тому, что, на мой взгляд, составляет подлинную проблему: к вопросу об экранизации классики.

Некоторые полагают недопустимой переделку шедевров литературы, неизбежную при перенесении на экран, на том основании, что они представляют нечто абсолютно законченное и не терпящее никаких изменений.

Схоластический спор на эту тему представляется мне бесполезным. С практической же стороны экранизация шедевров литературного наследия совершенно необходима, поскольку она способствует обогащению кинематографии и росту культуры зрителей. Яркое «освещение», которое фильм дает литературному произведению, присущая ему сила убеждения и необычайная массовость киноискусства — все это помогает самым широким слоям зрителей знакомиться с литературными шедеврами, понимать их. Более того. Поскольку некоторые литературные персонажи — Жюльен Сорель, Эмма Бовари, Жан Вальжан, Вотрен, Горио, Гаврош и другие — принадлежат ныне широким народным массам, кинематограф, будучи самым народным искусством, просто обязан показать на экране этих популярных персонажей.

Трудно осуждать автора экранизации за то, что он отошел от литературного текста, если его работа увенчалась творческим успехом.

Французских критиков, восставших против «скандальной» экранизации «Пармской обители» Кристиан-Жака, можно было бы легко заставить замолчать. Им можно было бы напомнить, что сам Стендаль, нисколько не стесняясь, брал нужное ему там, где его находил, вплоть до целых кусков из произведений других авторов. Господам критикам можно было бы также заметить, что «Пармская обитель», относящаяся к XIX веку, является вариантом одной истории XV века и что прообразом Сансеверины была Ваноцца Фарнезе, публичная девка... Но разве все это имеет хоть какое-нибудь значение для оценки произведений Стендаля?

Среди кинематографистов, обращающихся к экранизации литературных произведений, имеются две противостоящие друг другу концепции: иллюстрирование и синтез. Последняя представляется мне единственно правильной. Придумывая сцены, которые концентрируют, кристаллизуют содержание и дух романа, остаешься более верным духу произведения, нежели тщательно иллюстрируя его главу за главой.

Конечно, на практике эти два пути разграничиваются не всегда достаточно отчетливо. Так, например, фильм «Красное и черное» — одновременно и синтез и иллюстрация. Экранизация романа «Жизнь» — пример иллюстрации в самом ее простом и чистом виде и, можно даже сказать, упрощенной иллюстрации. Астрюк и Лауденбах подошли к произведению Мопассана с непозволительной легкостью.

Мы, конечно, разрешили себе много «вольностей» при экранизации «Милого друга», но эти «вольности», думается, не оторвали фильм от контекста и духа романа. Отказавшись от такого важного персонажа, как Норбер деВаренн, мы сохранили его философию. Ночную прогулку Дюруа с Норбером де Варенном мы заменили другим эпизодом, сохранив при этом весь вложенный в нее Мопассаном смысл. Нам пришлось синтезировать некоторые персонажи. Так,

например, мы сообщили дочери госпожи Вальтер черты отсутствующей в фильме дочери госпожи Марель. Допустимы любые преобразования. Важно только одно — во имя чего они делаются.

Можно ли модернизировать великие произведения литературы, например «Преступление и наказание»? Брессон был прав, когда, вдохновившись эпизодом «Жака Фаталиста», создал фильм, названный «Дамы в Булонском лесу». Но я думаю, что в общем стремление к модернизации великих произведений классиков является доказательством бессилия кинематографиста, его желания идти путем наименьшего сопротивления. Придать современное звучание идеям, заложенным в произведениях прошлого, можно и должно, не прибегая к осовремениванию.

Работа над экранизацией трех классических произведений: «Милый друг», «Холостяки» (по настоянию прокатчиков фильм был назван «Карьеристы») и «Девяносто третий год» (сценарий Роже Вайяна так и не увидел экрана) — убеждает меня в том, что при современном развитии киноязыка произведения классиков литературы нельзя считать некинематографичными. Хотелось бы видеть в оригинальных сценариях образы и идеи, выраженные столь же зримо, как и в произведениях Бальзака, Золя, Флобера, Гюго... Мы не всегда умели выявить кинематографические богатства, заключенные в творениях этих писателей. Пять лет спустя после выхода на экран «Милого друга» одна из статей Эйзенштейна заставила меня по-новому увидеть эпизод романа, кинематографическая ценность которого не была мною замечена.

— Не хотите ли вы рассказать нам о нынешнем положении во французском кино?

— Я мог бы бесконечно распространяться на эту обширную тему, говорить о том, что готовится, что сделано, о фильмах, которые не делаются (и последнее, вероятно, было бы самым интересным). Но отвечу по возможности кратко.

Производство истекшего года характеризуется большим разнообразием жанров. «Зази в метро» Луи Малля, «Истина» Анри Жоржа Клузо, «Ос бандейрантэс» («Пионеры») Марселя Камю, «Принцесса Клевская» Жана Деланнуа, «Путешествие на воздушном шаре» Альбера Ламориса, «Генрих IV» Клода Отан-Лара, «Кандид» Норбера Карбонно, «Переход через Рейн» Андре Кайатта, «Стреляйте в пианиста» Франсуа Трюффо, «Последний год в Мариенбаде» Алена Рене — все эти фильмы весьма разнообразны и по жанру и по художественному почерку. За ними следуют традиционные истории с гангстерами и адюльтером.

Можно ли сказать, что все эти фильмы оправдывают ожидания публики и отражают французскую действительность? Нет, разумеется. И в этом можно усмотреть одну из причин тревожного охлаждения зрителей к кинематографу. Надо добавить, что на протяжении последних двух лет французское кино не было в состоянии выставить произведения, равные таким недавним итальянским фильмам, как «Это случилось в Риме» Мауро Болоньини, «Капо» Джилло Понтекорво, «Приключение» Микельанджело Антониони, «Сладкая жизнь» Федерико Феллини, «Рокко и его братья» Лукино Висконти.

Конечно, Клузо в «Истине» выступает с обвинительным актом против буржуазной морали, Малль и Карбонно в «Зази» и «Кандиде» хотят показать абсурдность мира, в котором они живут, Кайатт в «Переходе через Рейн» ставит проблему взаимоотношений французского и немецкого народов, Карне в «Пустыре» касается вопроса о «стилягах»,— и все эти попытки интересны. Но возьмем, к примеру, последний фильм Карне: несмотря на талантливость режиссера, это — неудача. Причина проста. Карне удовольствовался показом среды, он не стал анализировать причины и не показал корни зла... Однако тут возникает одно «но». Если бы Карне это сделал, он неизбежно наткнулся бы на рогатки правительственной цензуры. В этом и содержится объяснение кажущейся индифферентности многих французских киноработников перед лицом действительности. Зачем же им касаться той или иной проблемы, если они заранее знают, что фильм будет изуродован цензурой? И когда по возвращении с Каннского фестиваля некоторые советские кинематографисты выразили удивление по поводу содержания виденных ими французских фильмов, они были правы. Но они не учитывали ограничений, испытываемых французскими киноработниками. Если многие французские фильмы посвящены проблемам слишком интимного свойства, происходит это потому, что продюсеры и режиссеры, подчиняясь безжалостному «закону рентабельности» (присущему капиталистической экономике, которая попирает нашу кинематографию и тем самым все наше искусство), ежедневным цензурным ограничениям, заслоняющим горизонт, вынуждены прибегать к скандалу, лишь бы завлечь публику.

Есть и еще один аспект проблемы, заслуживающий внимания. Во Франции и в Италии, а совсем недавно и в Англии совместное производство стало обычной практикой, объективной необходимостью. Во Франции, если стоимость фильма превышает один миллион новых франков, прокат, за редким исключением, не может возместить затраты. Поэтому для съемки фильма, требующего повышенной сметы, приходится прибегать к совместному производству. Это отражается на выборе сюжетов. Так, фильм о Робеспьере, требующий больших затрат, не заинтересо-

вал итальянского продюсера, который предпочел финансировать «Мадам Сан-Жен».

— Каковы ваши замыслы?

— Планов у меня много. Но не все они осуществимы: увы, моя голова и сердце устроены так, что мои замыслы не совмещаются с требованиями финансистов.

Я закончил разработку диалога сценария «За счастье борются каждый день». Эта история относится ко времени оккупации, она рассказывает о рождении высокого человеческого сознания, о большой любви. Фильм прост, он укладывается в рамки обычных возможностей французской сметы. Но мне возражают, будто наши зрители не хотят больше фильмов о Сопротивлении. Я предлагаю экранизировать «Девяносто третий год» Гюго. Мне отвечают, что нынешняя публика не примет этот сюжет. Я предлагаю сценарий на тему мирного сосуществования государств с различными социальными системами и вижу воздетые к небу руки: никакой пропаганды! Я заговариваю о «Монахине» Дидро или «Мадемуазель Квантин» Жорж Санд, но и это оказывается невозможным, потому что католический совет по вопросам кино запретил бы показ этих фильмов.

Дзаваттини говорил о «кладбищах кинематографической мысли, где покоятся замыслы так и не созданных фильмов...». Доколе же мы будем хоронить там наших мертвых?

По страницам зарубежной печати

ЧЕМУ ВЫ СЛУЖИТЕ?..

С таким вопросом обратился журнал «Нувель критик» к ряду видных французских художников. Среди полученных ответов есть принадлежащие и кинорежиссерам — старшего, среднего и молодого поколений.

Если, например, Рене Клер, явно избегая существа вопроса, пишет: «Служу ли я чему-нибудь и если служу, то чему именно, — не мне об этом судить», если Жан Древиль скорее с горечью отмечает, что вряд ли чему-то служит и что в наш век, когда так трудно жить, «раса чистых миссионеров явно рассеялась в дымке воспоминаний», а Андре Кайатт прямо заявляет: «вероятно, не бог весть чему»,— то большинство ответов, какие бы спорные взгляды они ни отражали, свидетельствует о желании их авторов понять, какое же место занимает в современном обществе художник, в частности кинематографист.

Режиссер среднего поколения Рене Клеман, известный нам по картинам «Битва на рельсах», «У стен Малапаги» и «Жервеза», пишет: «Всегда чему-нибудь служишь, даже если в результате все кончается плачевно. Большей частью мы лишь интерпретаторы событий. Но мы не можем не чувствовать, сколь велика ответственность художника, выступающего перед огромной киноаудиторией...

Кино замечательно тем, что здесь художнику, если у него есть глаза и уши, принадлежит весь мир. Кому, как не нам, предоставлена возможность проникать в любую среду. Мы помимо своей воли становимся энциклопедистами. Работая над «Жервезой», я узнал, почем фунт лиха для простого рабочего человека. Чтобы поставить этот фильм, мы купили настоящую прачечную времен Золя. Мы снимали не на студии, а там.

Профессия кинработника дает мне возможность пристально изучать явления, которые обычно не привлекают внимания «большой печати». Мне, например, пришлось столкнуться с проблемой несовершеннолетних правонарушителей. Я узнал, как работают с энцефалографом, узнал, что дети замечают происходящее на высоте одного метра, то есть то, что обычно ускользает от нашего внимания. И тем не менее я не сделал фильм на эту тему. Картина, пытающаяся отразить эту бездну нищеты, показалась мне просто смешной. Я сам себе запретил делать такую картину. Но если бы я и попытался сделать это, я бы подвергся определенной опасности. Во-первых, кино все же остается зрелищем, со всеми вытекающими из этого последствиями. Во-вторых, кинематографическое изображение несет в себе неумолимую силу обобщения. Кино настолько легко смешивают с реальным миром, что когда показывают дом, зрителю начинает казаться, что все дома таковы. Если я покажу семью, где пособие по многосемейности уходит на вино, есть риск, что все семьи, получающие это пособие, будут считать такими...

Не все можно показывать на экране. Например, насилие. Это, на мой взгляд, бесспорно. Но было бы ошибочным считать, что «стиляжничество», если уж касаться этой темы, было порождено фильмами. Пример здесь подает не столько кино, сколько все наше общество».

Поль Павьо, автор многих короткометражных фильмов и постановщик полнометражного художественного фильма «Панталаскас», отмечает, что, в отличие от книг, кинофильмы доходят до значительно большего числа потребителей.

Лично я, продолжает режиссер, стремлюсь развлекать. Это как будто противоречит моему первому полнометражному фильму «Панталаскас», который не только развлекал, но и выражал веру в человека. Но опыт проката этого фильма убедил меня, что надо относиться с большой осторожностью к тому, что любишь.

Тем не менее я счастлив, что сделал этот фильм. Хотя я знаю, что не сумею сделать второго «Панталаскаса» даже под угрозой смерти. Теперь я снимаю куда менее честолюбивый фильм — я хочу лишь, чтобы он был идеальным с точки зрения формы. Я не люблю отделять содержание от формы, для меня кинопроизведение — нечто неделимое. И я бы не поднимал вопрос о форме, если бы новый фильм по своему содержанию не был уж так незначителен.

К несчастью, киноработники в 1960 году были ограничены в своих возможностях. Мы не могли касаться действительно близких нам проблем... Если в 1950 году тема войны в Индокитае была запретной, сегодня она разрешена. Почему так поздно? Сегодня одна из больших тем дня — война в Алжире. Есть основания думать, что величие страны как раз в том и заключается, чтобы сегодня разрешить киноработникам поднимать подобные темы... Но, как и в отношении любой исторически значительной темы, здесь нет возможности сказать свое слово.

В анкете «Нувель критик» участвовали и молодые режиссеры. Один из них — Франсуа Трюффо — нам знаком по фильму «400 ударов».

Он пишет, что вместо ответа на вопрос редакции хочет поставить еще несколько вопросов, на которые сам вряд ли сумеет ответить.

«Чему служит человек, которой хочет стать художником и не знает, является ли он таковым, и тем не менее упорно делает фильмы в надежде внести, как прекрасно сказал Жан Ренуар, «свою маленькую долю в искусство своего времени».

В возрасте двенадцати лет я решил стать режиссером, и почти до недавнего времени вопрос: «Как добиться постановки фильма»— заглушал своей мощью другой, который, вероятно, вас интересует больше: «Зачем делать фильм»,— и который возник передо мной всего года полтора назад.

Я считаю, что профессия — это действительно профессия только тогда, когда о ней мечтаешь с детских лет. Ребенок может сказать: я буду моряком, почтальоном, полицейским, солдатом, рабочим, священником, киноработником, но он никогда не говорит: я буду критиком или агентом. Стало быть, киноработник — это профессия? Но безработица рабочих и служащих волнует меня, а безработица деятелей кино или писателей оставляет меня холодным. И я задаю себе вопрос: а может быть, это не профессия, а призвание? Ведь киноработник, не имеющий возможности снимать фильмы, становится солдатом без войны или исповедником без грешащих прихожан.

Я делаю фильмы потому, что всегда мечтал только об этом роде деятельности, потому что она меня полностью удовлетворяет и позволяет осуществить мои отроческие мечты. Я доставляю удовольствие себе и, если это возможно, доставляю удовольствие другим.

Для меня кино всегда будет зрелищем антитеатральным, конечно, но зрелищем — как цирк, где формально запрещено заставлять людей скучать или обращаться лишь к части зрителей. Мне хочется не столько нравиться любой ценой, сколько пытаться заинтересовать волей-неволей зрителя, не показывая ничем, что́ на самом деле волнует меня в первую очередь.

Вероятно, я никогда не буду делать фильмы с социальной или политической тенденцией, ибо в этой области проблематики недостаточно ставить вопросы, а нужно предлагать конструктивные идеи, быть может, даже решения...

В настоящее время я занимаюсь в основном полемическим кинематографом, то есть искусством, вдохновленным духом противоречия (симпатичные герои не так уж симпатичны, а негодяи — не такие уж негодяи). Это кинематограф реакционный по отношению к кино, которое пытается, как и литература, беспокоить (то есть интересовать, шокировать и, быть может, убеждать), но, постарев, я разбогатею и тогда, быть может, сумею обратиться к более весомым ценностям, сумею служить кинематографу, а не самому себе».

И горькая, нехитрая ирония Поля Павьо и несколько бравирующая ирония Франсуа Трюффо в конце концов сводятся к одной мысли: если бы мы были более независимыми, мы бы делали то, что хотим, но пока нам это не дано.

А. Б.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Воскресение» (первая серия), 10 ч.

Сценарий Е. Габриловича (при участии М. Швейцера) по роману Л. Н. Толстого; режиссер-постановщик М. Швейцер; оператор Э. Савельева; художник Л. Виницкий; режиссер С. Милькина; композитор Г. Свиридов; звукооператоры: В. Попов, К. Гордон. Комбинированные съемки: оператор А. Винокуров.

В ролях: Катюша Маслова — Т. Семина, Нехлюдов — Е. Матвеев, председатель суда — П. Массальский, член суда — В. Кулаков, член суда — В. Бокарев, товарищ прокурора — Л. Золотухин, секретарь суда — В. Сез, судебный пристав — В. Сушкевич, присяжные: полковник в отставке — Н. Свободин, купец — А. Хвыля, Никифоров — А. Смирнов, учитель — В. Ванышев, артельщик — С. Калинин, приказчик — А. Касапов, Бочкова — Н. Самсонова, Картинкин — В. Борискин, адвокат Масловой — Н. Пажитнов, Кораблева — В. Телегина, рыжая — Л. Иванова, Хорошавка — М. Виноградова, Феничка — Л. Архипова, адвокат Фонарин — М. Сидоркин, Корчагин — Г. Конский, Мисси Корчагина — Л. Жуковская, Софья Ивановна — Е. Елина, Марья Ивановна — С. Гарель, Аграфена Петровна — А. Панова, Матрена Павловна — Н. Богоявленская.

В эпизодах: А. Георгиевская, Б. Смирнов, В. Махов, Н. Офицеров, С. Тихонравов, П. Волошин, П. Михайлов, Е. Вольская, Е. Соколова, В. Владимирова, Л. Кадочникова, А. Заржицкая, В. Бурлакова, В. Маренков, Г. Нечаев.

От автора А. Консовский.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» СТУДИЯ ДЕФА (ГДР)

«Пять дней — пять ночей», 11 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Арнштам, В. Эбелинг; постановка Л. Арнштама; операторы: А. Шеленков, Чен Ю-лан; режиссеры: А. Голованов, Г. Тиль; художники: А. Пархоменко, Г. Нитцшке; композитор Д. Шостакович; звукооператоры: Б. Вольский, Б. Гервин. Комбинированные съемки: оператор Э. Кунстманн; художник Л. Александровская.

В ролях: капитан Леонов — В. Сафонов, Пауль Науман — Г. Д. Кнауп, старшина Козлов — В. Санаев, Катрин — А. Бюргер, Никитина — Е. Козырева, Луиза Ранк — М. Легаль, генерал — М. Майоров, Эрих Браун — В. Кох-Хооге, Шагин — Н. Сергеев; солдаты: Н. Сморчков, Г. Юхтин, Н. Погодин, П. Любешкин, В. Пицек; Баум — Э. Франц, адъютант — О. Голубицкий, мальчик — И. Блей, Алеша — А. Демьянов.

В эпизодах: В. Шельхер, С. Яковлев, Г. Мей, Г. Тиль, А. Демьяненко, О. Дирихс, Р. Коммерель, М. Ленартц, Г. Флессель, Э. Мирек, П. Гоес, О. Кокорин, Н. Апарин.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Разноцветные камешки» (по одноименному рассказу С. Антонова), 7 ч., цветной, стереоскопический.

Сценарий С. Антонова; режиссер-постановщик С. Микаэлян; оператор Д. Суренский; художник М. Фатеева; режиссер В. Лосев; композитор К. Хачатурян; звукооператор С. Юрцев. Комбинированные съемки: оператор Б. Гокке; художник А. Крылов.

В ролях: Григорий Афанасьевич — Л. Свердлин, Нина — Л. Овчинникова, Павел Евгеньевич — И. Конопацкий, Надежда Борисовна — Л. Смирнова.

В эпизодах: Д. Капка, В. Платов, В. Селезнев, В. Кабатченко, А. Цинман, А. Холодков, П. Панков, В. Рощин, Е. Чайкина, В. Хорьков, П. Кузнецов, Лора Аникина.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО — «ПРОСИНЕКС» (Франция)

«Леон Гаррос ищет друга», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Михалков, М. Курно, С. Клебанов, Л. Зорин; режиссер-постановщик Марсель Пальеро; режиссер И. Магитон; операторы: Г. Гарибян, В. Рапопорт; художники-постановщики: П. Пашкевич, Н. Сендеров; композитор Н. Богословский; текст песни Е. Аграновича; звукооператор Ю. Закржевский. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художник А. Клопотовский.

В ролях: Наташа — Т. Самойлова, Николай — Ю. Белов, Леон Гаррос — Леон Зитрон, Фернан — Жан Рошфор, Грегуар — Жан Гавен, Борис Ваганов — Е. Буренков, Андрей — В. Зубков, Маша — Л. Марченко, Федя — В. Ивашов, Вера — О. Станицына, Ольга — В. Куценко, комментатор — З. Гердт.

В эпизодах: Н. Никитина, Н. Головина, Т. Альцева, В. Кучко, А. Максимова, А. Троицкая, Андрюша Чернощеков, гроссмейстер В. Смыслов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Осторожно, бабушка!», 9 ч., цветной.

Автор сценария К. Исаев; постановка Н. Кошеверовой; главный оператор С. Иванов; художники: Е. Еней, М. Иванов; режиссер И. Менакер; оператор А. Александров; композитор В. Соловьев-Се-

дой; текст песен: Р. Семенова, С. Фогельсона; звукооператор И. Волк.

В ролях: бабушка — Ф. Раневская, Лена — А. Шенгелая, Шура маленькая — Л. Маркелия, Шура большая — С. Харитонова, Александра — Н. Ургант, Вася — Ю. Панич, Леша — Л. Быков, Николай — Л. Сатановский, лесник — С. Филиппов, библиотекарь — Р. Быков, заведующий стройотделом — В. Лепко, Клавдия — Е. Уварова, учительница — О. Черкасова, начальник строительства — К. Адашевский, маляр — И. Назаров.

В эпизодах: А. Анцелович, В. Бобров, Н. Гаврилов, Б. Матюшкин, А. Орлов, Д. Стрыгина.

●

«И снова утро», 8 ч.

Авторы сценария: Г. Беленький, Л. Мальцев; постановка Г. Казанского; главный оператор М. Шуруков; оператор А. Сысоев; художник В. Зачиняев; режиссер М. Шейнин; композитор Н. Симонян; звукооператор Р. Лабинский.

В ролях: Северцев — В. Самойлов, Рябинина — К. Игнатова, Одинцов — Б. Рыжухин, Комаров — П. Крымов, Северцева — В. Медведева, Платонов — Н. Харитонов, Курков — В. Соколов, Шаронов — Н. Кузьмин, Нечаева — Н. Кудрявцева, Белов — А. Филиппов.

В эпизодах: А. Анцелович, В. Волчик, С. Голубев, И. Давыдова, В. Максимов, С. Мазовецкая, А. Трофимова, Ф. Федоровский, А. Фомина, Таня Лукьянова, Витя Гурьянов.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Крепость на колесах», 9 ч.

Автор сценария В. Кондратенко; режиссер-постановщик О. Ленциус; оператор С. Ревенко; режиссер Н. Сергеев; художники: А. Лисенбарт, О. Степаненко; композитор Е. Зубцев; звукооператор Г. Парахников. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник В. Деминский.

В ролях: командарм Усов — Б. Дмоховский, командир бронепоезда — Г. Михайлов, комиссар — В. Векшин, Гаголко — А. Хлебников, Вожжов — М. Пуговкин, Надя — Н. Наум, Юрко — П. Дубашинский, Есет Исмаили — А. Тураев, радист — Б. Харитонов, Добрыльченко — Н. Козленко, машинист Жур — В. Мишаков, Иваненко — В. Коршун, капитан Бондаренко — А. Ануров, боец — В. Волков, Остап Корнеевич, отец Нади, — А. Бунин, генерал фон Лютвиц — С. Бирилло, Вальтер фон Лютвиц — Н. Крюков, Эрвин фон Швенди — В. Болеславский.

В эпизодах: М. Аноров, Н. Кондыба, Н. Морокин, Н. Банит, Д. Костенко, А. Крууземент.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Сильнее урагана», 8 ч.

Авторы сценария: В. Федоров, В. Левин; постановщик В. Левин; главный оператор Ф. Сильченко; оператор В. Снежко; художник О. Передерий; режиссер В. Кошурин; композитор А. Эшпай; текст песни Г. Поженяна, музыка П. Тодоровского; звукооператор В. Курганский. Комбинированные съемки: оператор В. Дудов; художники: В. Шильдкнехт, М. Кандат.

В ролях: Федор Хмара — В. Ланової, Евгений Морозенко — Э. Изотов, Катя Беляева — Н. Кустинская, капитан Белоус — Н. Крюков, Шугаев — Н. Боголюбов, радист — Б. Буткеев, «Клотик» — И. Ивахненко, капитан Краус — А. Файт, Грубер — С. Голованов, Рунге — А. Теремец, Буш — Г. Целинскис, Курт — В. Матвеев, Вальтер — Ю. Крентс.

В эпизодах: А. Гейкин, Е. Дергунов, Б. Диканский, Л. Зубир, Г. Коновалов, А. Узхара, В. Красенко, Ю. Стренга, С. Хатиашвили.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Венецианский мавр» (фильм-балет по трагедии В. Шекспира «Отелло»), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Чабукиани, Н. Гелованн; режиссер, постановщик и балетмейстер В. Чабукиани; музыка А. Мачавариани; звукооператор Д. Ломидзе; главный оператор Ф. Высоцкий; художники: С. Вирсаладзе, С. Влцадзе; режиссер Ш. Мартишвили; оператор А. Парезишвили. Комбинированные съемки: оператор О. Магакян; художник М. Сехниашвили.

В ролях: Отелло — В. Чабукиани, Дездемона — В. Цигнадзе, Яго — З. Кикалейшвили, Эмилия — Л. Митайшвили, Бьянка — Э. Чабукиани, Кассио — Б. Монавардиасашвили, Родриго — Р. Цулукидзе, Брабанцио — М. Дудко, Монтано — М. Гелюс, дож Венеции — В. Ивашкин.

В танцах участвуют: М. Абдаладзе, В. Гунашвили, В. Горбович, А. Двали, Т. Коссова, К. Данеладзе, Р. Магалашвили, Л. Мхитарян, Л. Надарейшвили. Балетная труппа и оркестр Тбилисского государственного ордена Ленина театра оперы и балета имени З. Палиашвили.

КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

«Операция «Кобра», 9 ч.

Автор сценария: В. Акишин, при участии И. Луковского, Д. Васильева; режиссер-постановщик Д. Васильев; оператор И. Барамыков; режиссер Ш. Киямов; художник К. Полянский; композитор Л. Шварц; звукооператор Р. Гайнуллин.

В ролях: полковник Захаров — В. Макаров, доктор Мазур — О. Жаков, капитан Ермаков — Л. Чубаров, лейтенант Умаров — Т. Ишанходжаев, майор Джураев — Г. Завкибеков, майор Алимов — Ш. Киямов, Саидов Ахмеджан — Г. Ниязов, Лютфи Саидова — С. Азаматова, Нина Ивановна — Г. Фролова, рядовой Самадов — П. Ахмедов, Юсуф — А. Касымов, Вернер — К. Старостин.

В эпизодах: А. Рахимов, Г. Волонихин, А. Нурматов, Д. Соболев, А. Умаров, Л. Корнеев.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«За городской чертой», 8 ч.

Авторы сценария: Ю. Эдлис, В. Лысенко; режиссер-постановщик В. Лысенко; оператор Л. Проскуров; художник А. Матер; режиссер Р. Псахис; композитор Д. Федов; текст песни К. Семеновского; звукооператор А. Чайка.

В ролях: Вера — Л. Бутенина, Раду — В. Шалевич, Тома Чеботару — В. Емельянов, Мария Чеботару — Д. Дариенко, Фрэсина — М. Гаврилко, Гицэ — В. Захарченко, Рыжий — В. Уральский, Гришка — С. Духовный, Марин — П. Грубник, Сандду — Ю. Киреев, Василий — Е. Кудряшов, первый застройщик — А. Нагиц, второй застройщик — К. Штырбул.

В эпизодах: В. Ананьина, В. Косенко, Е. Лазарев, А. Спатару.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Семья Мяннард», 9 ч.

Сценарий Вальтера Круустеэ при участии А. Витензона; постановщик А. Мандрыкин; главный оператор К. Рыжов; оператор Э. Вахер: художник П. Линцбах; композитор Б. Кырвер; текст песни М. Кесамаа; звукооператор Р. Шёнберг.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Г. Гаврилова.

Роли исполняют и дублируют: Андрес Мяннард — П. Руубель (дублирует И. Лейрер), Маали — Э. Рауэр (Т. Алешина), Антс — Э. Нымберг (П. Усовниченко), Рейн — Ю. Боголюбов (С. Ковальков)

Ильмар — П. Вольмер (Е. Шевченко), Карл Нейдер — Р. Нууде (К. Адашевский), Лийсебт — Х. Соопер (Е. Лосакевич), Хельми — Т. Луйк (Ж. Сухопольская), Уно — С. Ныммик (Е. Барков), Меспак — О. Эскола (Б. Фрейндлих), Тээле — А. Виханди (И. Давыдова), Тиудур — А. Власов (И. Боголюбов), Куслапуу — А. Меринг (А. Подгур).

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Жизнь начинается», 10 ч.

Производство студии ДЕФА (ГДР).

Сценарий Курта и Жанны Штерн; режиссер Х. Каров; художник В. Шиллер; композитор К. Швен; звукооператоры: М. Сандлер, В. Клайн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа И. Мутанов; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют и дублируют: Эрика Шенк — Дорис Абессер (дублирует Н. Зорская), Рольф Грубер — Эрик Вельдре (В. Гусев), доктор Шенк — Вильгельм Кох-Хооге (К. Барташевич), директор Грубер — Раймунд Шельхер (К. Тыртов), госпожа Бреннер — Маня Беренс (Е. Мельникова), Бреннер — Адольф Петер Гофман (В. Файнлейб), Бенно Бреннер — Рольф Людвиг (О. Голубицкий), госпожа Грубер — Марга Легаль (А. Войцик), госпожа Цаулек — Гертруда Брендлер (А. Денисова), главный врач — Гизела Май (С. Коновалова), учитель Литцов — Ханс Люке (Б. Кордунов), начальник строительства — Хорст Куве (А. Алексеев).

●

«Безмолвная звезда» (по роману С. Лема «Астронавты»), 9 ч.

Совместное производство студии ДЕФА (ГДР) и «Фильм польский».

Авторы сценария: И. Фетке, В Кольхазе, Г. Рейш, Г. Рюкер, А. Стенбок-Фермор; режиссер Курт Метциг; операторы: И. Хаслер, Э. Кунстман, В. Кунстман, Я. Олейничак, Х. Гревальд; художники: А. Радзинович, А. Хиршмайер; композитор А. Марковский; звукооператоры: К. Эпперс, В. Клейн.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Трахтенберг; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: японский врач — Иоко Тани (дублирует С. Коновалова), советский астронавт — М. Постников (Б. Кордунов), американский физик — О. Лукес (К. Барташевич), польский инженер — И. Маховский (В. Нещипленко), африканский техник — Ю. Онгеве (В. Файнлейб), индусский математик — К. Ракельман (К. Тыртов), немецкий пилот — Г. Симон (С. Курилов), китайский лингвист — Танг Хуа-та (О. Голубицкий), репортер телевидения — Л. Винницкая (В. Беляева).

●

«Первый урок», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Рангел Вылчанов; оператор Димо Коларов; художники: Златка Дыбова, Христо Нейков; композитор Симеон Пиронков; звукооператор Дончо Хинов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Виолетта — Корнелия Божанова (дублирует М. Виноградова), Пешо — Георгий Наумов (В. Земляникин), брат Пешо — Георгий Георгиев (Ю. Чекулаев), его жена — Маргарита Заркова (Л. Бабичкова), Васька — Георгий Калоянчев (В. Баландин).

●

«Стубленские липы», 10 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Ст. Ц. Даскалов; режиссер Дако Даковский; оператор Эмануил Панчелов; художник Ценко Бояджиев; композитор Любомир Пипков; звукооператор Кузман Шопов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Петко — Мирослав Миндов (дублирует А. Карапетян), Гана — Грациэлла Бычварова (Н. Гицерот), Ралчо — Владислав Молеров (Б. Баташев), Тончо — Иван Братанов (Ю. Чекулаев), Костабин — Ганчо Ганчев (Л. Потемкин), дед Мишон — Константин Кисимов (А. Добронравов), Нешка — Мария Русалиева (Н. Самсонова), Эмилия — Иванка Милева (З. Чекулаева).

●

«Безымянный остров», 9 ч.

Производство Пекинской киностудии (КНР).

Авторы сценария: Чжао Чжун, Ду Бинжу, Гуан Ши-нань, Ван Кай; режиссер Се Те-ли; оператор Чжан Цин-хуа; композитор Ли Нин; звукооператоры: Чэнь Янь-си, Лю Ши-да, Ли Чжень-до.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа Т. Силаев.

Роли исполняют и дублируют: Ван Юн-чжи — Ли Ба-вань (дублирует И. Боголюбов), Линь Мао-цай — Чжао Вань-дэ (А. Степанов), У Юэ-хань — Ли Линь (Н. Крюков), Фэн Чжанькуй — Фан Хуэй (А. Суснин), Сунь Гуй — Ли Мэняо (Н. Гаврилов), Гао Лянь-шэн — Цзы Цзэн-хэ (М. Дубрава), рыбак Цай — Чжоу Сэнь-гуань (Е. Григорьев), разведчик Ли — Чэнь Чжи-цзянь (Г. Сатини).

●

«Высший принцип», 11 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

Авторы сценария: Ян Дрда, Иржи Крейчик; режиссер Иржи Крейчик; оператор Ярослав Тузар; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка; звукооператор Иржи Павлик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: классный наставник Малек — Франтишек Смолик (дублирует А. Вовси), Вондрачек, преподаватель — Радован Лукавский (С. Курилов), Властимил Ришанек — Иван Мистрик (Ю. Кротенко), Ришанкова, его мать — Мария Вашова (Н. Никитина), адвокат Скала — Отомар Крейча (А. Карапетян), Яна, его дочь — Яна Брейхова (Д. Столярская), Франтишек Гавелка — Ян Шмид (Е. Родомысленский), Карел Моучка — А. Постлер (А. Генесин), Гонза Горак — Петр Костка (В. Земляникин), директор гимназии — Богуслав Загорский (В. Всеволодов), Вандас — Густав Хильмар (К. Насонов), Рихтер — Вацлав Логниский (Б. Баташев), начальник гестапо — Ганьо Хассе (Н. Александрович), Вольф — Франтишек Палька (К. Барташевич), Кебрдлова — Нора Ганфова (О. Маркина), Заичек — Карел Павлик (О. Голубицкий), его отец — Рудольф Грушинский (К. Николаев).

●

«Четыре дороги» (первая серия), 8 ч.

Производство студии «Найя Сансар» (Индия).

Авторы сценария: Индер Радж Ананд, В. П. Сатхе, Х. А. Аббас (по новелле Х. А. Аббаса); режиссер Ходжа Ахмад Аббас; оператор Рамчандра; художник М. Р. Ачрекар; композитор Анил Бисвас; звукооператор Б. П. Бхаруча.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц, звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Говинда — Радж Капур (дублирует Н. Александрович), Чавли — Мина Кумари (Е. Тэн), Дилавар — Аджит (Ю. Саранцев), Пиари — Нимми (Л. Бабичкова), Наваб — Анвар Хуссейн (С. Бубнов).

●

«Серенада Солнечной долины», 9 ч.

Производство «XX век-Фокс» (США).

Авторы сценария: Роберт Эллис, Элен Логан; режиссер Брюс Хамберстон; продюсер Милтон Сперлинг; оператор Эдуард Кронджэгер; художники: Ричард Дэй, Люис Кребер; композиторы: Мак Гордон, Гарри Уоррен; звукооператоры: Альфред Бруэлин, Роджер Химен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Карен Бенсон,—Соня Хэни (дублирует С. Мизери), Тед Скотт — Джон Пейн (В. Трошин), Нифти Аллен—Милтон Берл (Б. Иванов), Вивиан Доун— Линн Бари (О. Маркина), Фил Кори — Глен Миллер (Ю. Чекулаев).

●

«Оклахома» (по музыкальной комедии Р. Роджерса и О. Хаммерстейна, вторая серия), 7 ч., цветной.

Производство «РКО-Рэдио» (США).

Авторы сценария: Соня Левина, Уильям Людвиг; режиссер Фрэд Циннеман; продюсер Артур Хорнблоу-младший; оператор Роберт Сертиз; художник Джозеф Райт; музыка Ричарда Роджерса; постановка танцев Агнессы де Милл.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Керли — Гордон Макрей (дублирует В. Рождественский), Лори — Ширли Джонс (К. Кузьмина), Энни Эйдо— Глория Грэем (М. Виноградова), Уилл Паркер— Джин Нельсон (В. Шишкин), Джод Фрай — Род Стейгер (М. Погоржельский), Али Хаким — Эдди Альберт (К. Карельских), тетушка Эллер — Шарлотта Гринвуд (Е. Понсова), Карнс, отец Энни,— Джемс Уитмор (С. Самодур).

●

«Граф Монте-Кристо» (по роману А. Дюма), первая серия — «Измена», 10 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство: «Продюксьон Жак Руатфельд», «Сириус» и «Чине-Рома».

Авторы сценария: Жорж Неве, Робер Верней; режиссер Робер Верней; оператор Робер Жюиар; художник Робер Клавель; композитор Жан Вьенер; звукооператор Риэль.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Эдмон Дантес — Жан Маре (дублирует В. Хохряков), Мерседес —Лиа Аманда (А. Кончакова), Кадрусс — Даниель Ивернель (К. Тыртов), Джакопо — Фолько Люлли (А. Юрьев), Де Вильфор— Жак Кастело (М. Бернес), Фернан Мондего — Роже Пиго (В. Кордунов), Иоганес — Луи Сенье (К. Николаев), мадам Кадрусс— Клод Дженья (М. Фигнер), Нуартье — Ноэль Роквер (Я. Беленький).

●

«Не пойман — не вор» (по произведению Альфонса Аллэ «Дело Блеро»), 9 ч.

Производство «Шан-Элизе», Жюль Боркон (Франция).

Авторы сценария: Ив Робер, Жан Марсан, Жан Сэле; режиссер Ив Робер; оператор Жак Летелье; художник Жорж Леви, композитор Жан Вьенер; звукооператор Жак Лебретон.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Луи Де Фюнес, Ноэль Адам, Дюваллес, Клод Риш, Армонтель, Мадлен Барбюле, Пьер Стэфен, Жан-Мари Амато, Колет Рикар, Робер Ватье, Пьер Монди Мусташ. — Роли дублируют: Е. Весник, К. Карельских, Ю. Саранцев, С. Самодур, К. Михайлов, А. Кторов, В. Токарская, С. Холина, О. Голубицкий, А. Консовский.

●

«Каменные горизонты» (по книге Атауальпа Юпанки), 9 ч.

Совместное производство «Хулио О. Вильяреаль», «Сейбо филмс» (Аргентина).

Автор сценария Элисео Монтайне; режиссер Роман Виньоли Баррето; операторы: Антонио Прието, Энрике Ромеро; композитор Атауальпа Юпанки; звукооператор Хосе Р. Фейхоо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Сенда — Хулиа Сандовель (дублирует А. Кончакова), Исмако — Марио Лосано (А. Бахарь), мать Исмако — Милагрос де ла Вега (З. Воркуль), Мамани— Атауальпа Юпанки (А. Алексеев), Матако— Феликс Риверо (А. Игнатьев), Суньига — Энрике Фава (Ю. Чекулаев), Назарио — Роберто Ривас (М. Виноградова), Сарита— Лиана Нода (С. Вершинина).

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»
Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-43-87
А04619 Подписано к печати 21/III 1961 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 11,25 (условных листов 18,32)
Учетно-издательских листов 18,17. Тираж 23.000 экз. Заказ 876
Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.

«Битва в пути». Авторы сценария Г. Николаева, М. Сагалович; режиссер В. Басов; оператор В. Николаев; художник Г. Турылев



НА СЪЕМОЧНЫХ ПЛОЩАДКАХ «МОСФИЛЬМА»

«Девчата». Автор сценария Б. Бедный; режиссер Ю. Чулюкин; оператор Т. Лебешев; художник И. Шредер









Вверху — актеры Н. Рыбников и Н. Румянцева; внизу — актрисы О. Шахова, Н. Румянцева, Л. Овчинникова и режиссер Ю. Чулюкин

Сверху вниз: В. Басов и актер М. Ульянов; идет съемка; гримируют актера М. Названова

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».